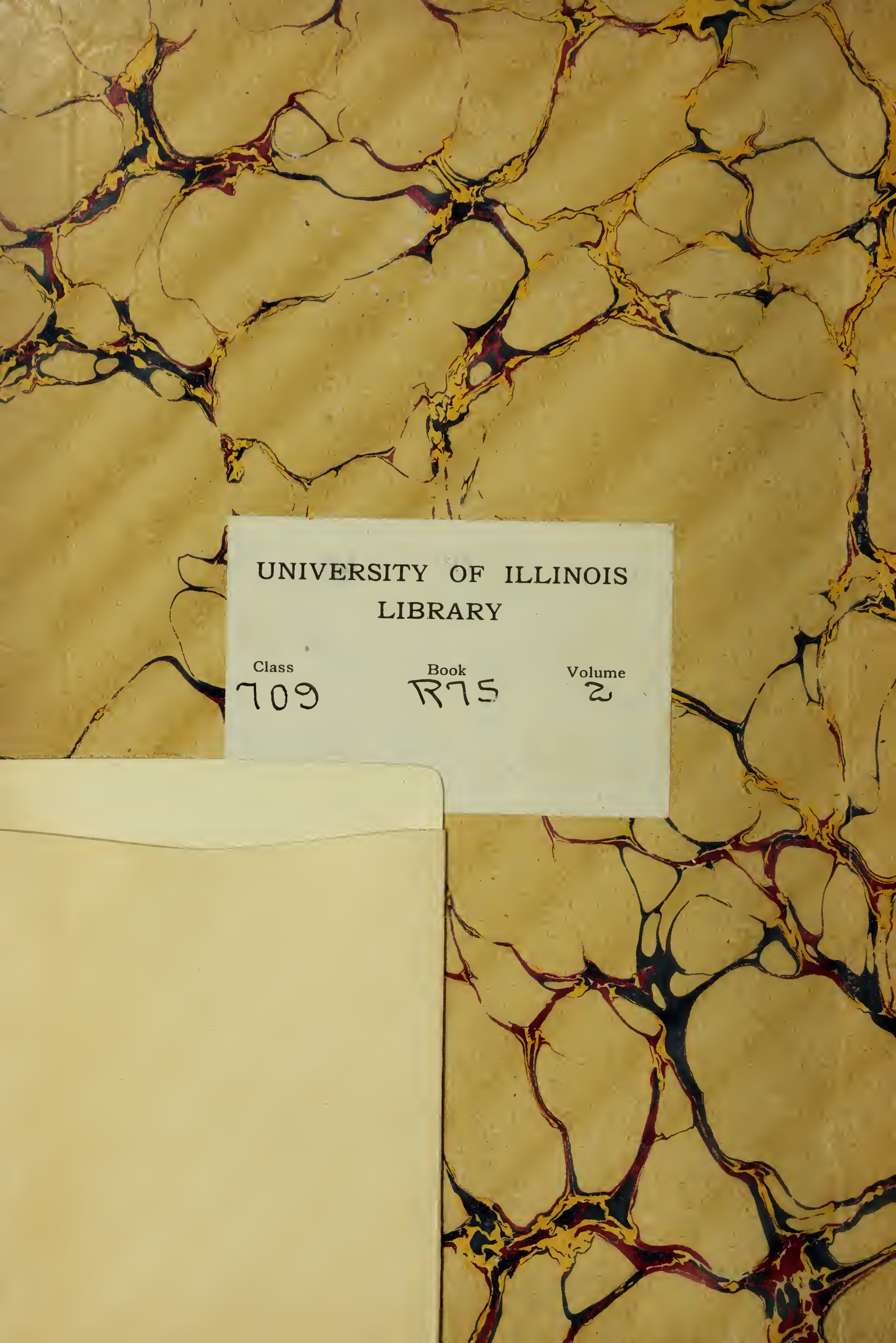
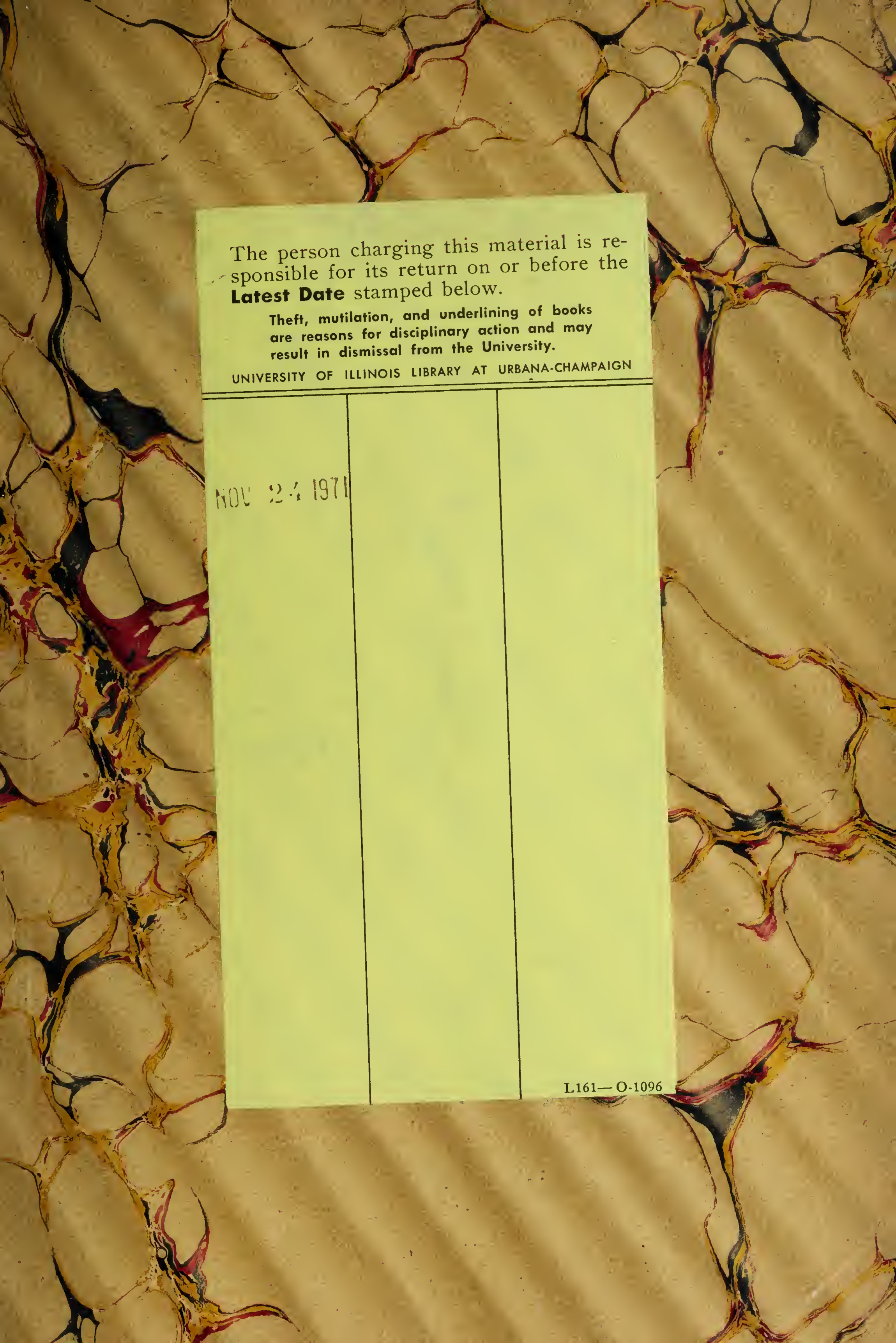
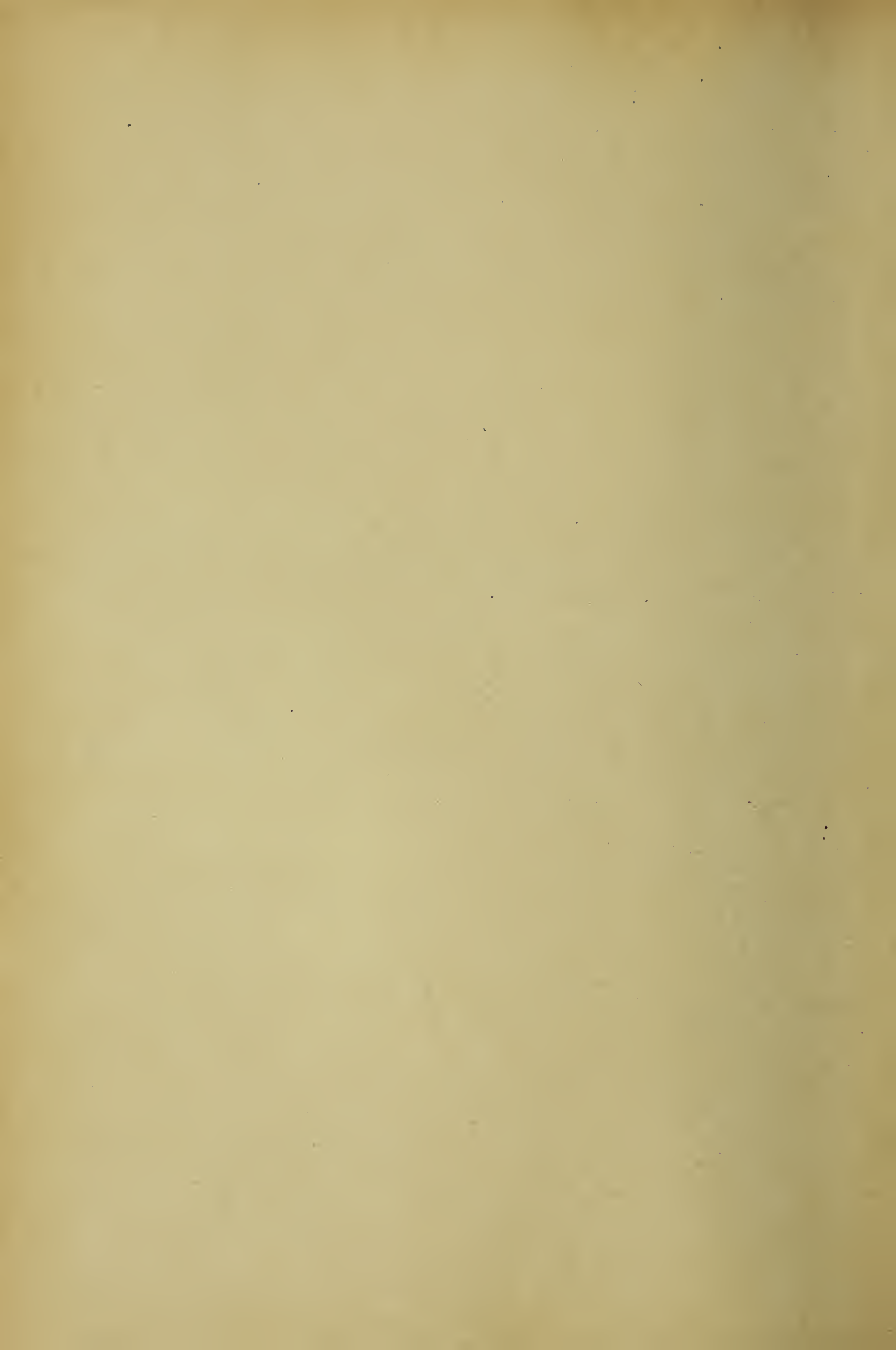



UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
Class
709
Book
R75
Volume
2









HISTOIRE

DES

BEAUX-ARTS

DU MÊME AUTEUR

Dictionnaire des Arts Décoratifs, 1 volume in-4°.

Les Styles, 1 volume in-folio.

Histoire des Beaux-Arts

en trente chapitres

PAR

PAUL ROUAIX

TOME II

Renaissance. — Art Moderne. — Art Contemporain.

214 GRAVURES



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1901



TABLE DES MATIÈRES



ERRATUM

TOME I

Page 6, ligne 2 : *lire* éléphas.
— 10, — 15 : — Bienne.
— 16, — 24 : — ouverture circulaire.
— 16, — 30 : — et de Bagneux.
— 30, — 6 : — shenti.
— 30, — 17 : *supprimer* ne.
— 32, — 1 : *lire* moins larges.
— 94, — 12 : — n'en est.
— 112, — 26 : — ombrelles.
— 116, — 24 : — blanche ou rouge.
— 268, — 36 : — Mithra.
— 283, — 12 : — martyre.
— 290, — 2 : — roman.
— 308, — 8 : — trilobées.
— 312, — 28 : — enrichit.
— 346, — 28 : — Forey, Hennequin.
— 352, — 3 : — du Puy-en-Velay.

TOME II

Page 22, ligne 11 : *lire* au florentin Guidi.
— 32, — 30 : — Torrigiano.
— 35, — 23 : — Leopardo (?.
— 59, — 36 : — Abbate.
— 72, — 31 : — Cotterets.
— 74, — 4 : — par dedans.
— 104, — 9 : — chez lui.
— 114, — 10 : — Hoftheater.
— 141, — 26 : — pourrait.
— 236, — 4 : — *de Village.*
— 249, — 16 : — Fulham.
— 265, — 2 : — montrent.
— 277, — 25 : — où la courbe.
— 289, — 6 : — préparatoire de.
— 300, — 24 : — *le tiret à la ligne 25.*
— 302, — 31 : — pénible même,
— 304, — 23 : — zéphyre.



Les Primitifs italiens.

L'ANTIQUITÉ ne fut jamais complètement effacée de l'esprit du Moyen Age : elle y demeura, vision confuse, souvenir mal défini, mais toujours présent. Souvenir de l'antiquité, ce titre d'empereur que prend Charlemagne ; souvenirs de l'antiquité, ces surnoms étranges que se donnent les familiers de ses causeries, où Alcuin est Flaccus (Horace), Anghilbert Homère et Théodulfe Pindare. Les chansons de geste célèbrent Troie, Alexandre, Rome. Virgile est cité à l'église. Le christianisme ne s'appuie-t-il pas sur les prophéties de ces Sibylles païennes que Michel-Ange peindra au plafond de la Chapelle Sixtine ? « Teste David et Sibylla. » La langue latine est restée la langue liturgique et d'ailleurs il subsiste autant de latin dans les idées que dans les mots de l'être roman. Les catalogues successifs de la Bibliothèque de nos rois sont des documents bien probants pour reconstituer le milieu d'idées générales dans lequel se mouvait la volonté. A l'extrême fin, Villon, élevé avant 1453, abonde en noms d'auteurs latins ; dès le sixième vers de son *Petit Testament*, il cite Végèce.

En art même que de traces antiques ! Quand on cherche les caractéristiques d'un style nouveau, l'attention se porte surtout sur les différences avec le précédent, mais le plein-cintre roman est l'arcade romaine ; la voûte est chose romaine, romaine la coupole que donnait le Panthéon d'Agrippa. Quand on fut assez habile pour n'avoir plus besoin d'enlever aux ruines antiques les colonnes toutes faites, on en fit de nouvelles sur le modèle même des anciennes. Partout le chapiteau

et la base sont distincts du fût et là-haut s'ouvre, reconnaissable sous ses changements, l'acanthe éternelle. L'ensemble même, rectangulaire, carré, polygonal, circulaire, se retrouve dans les restes classiques. On peut dire que la seconde moitié du xve siècle ne fut qu'une accentuation d'un mouvement qui avait pu se ralentir, mais ne s'était point arrêté.

Nulle part ces souvenirs du passé n'étaient plus vivaces qu'en Italie. Si ailleurs nous constatons toujours l'existence d'un groupe de ce qu'on appelle les précurseurs de la Renaissance, cette période préparatoire ne comprend guère qu'un demi-siècle communément, tandis qu'au delà des Alpes cette filiation est échelonnée sur plusieurs siècles. Il serait presque légitime d'affirmer que l'Italie n'eut pas une renaissance. Les traditions n'y étaient point mortes, mais assoupies. Elle les portait dans son âme comme dans ses flancs inexplorés, elle gardait les chefs-d'œuvre non exhumés de la statuaire antique.

Cela est surtout vrai de l'architecture.

En Europe le xive et le xve siècle virent, après la virilité du xiiie, l'art gothique finir dans la rhétorique luxuriante de son style fleuri. On avait à inventer des formes : on croyait avoir quelque chose de nouveau à dire, on cherchait des expressions nouvelles. C'est à l'Italie que l'Europe les demandera.

En fait dans les formes romanes ou byzantines (nous l'avons dit) l'Italie était restée elle-même en ce sens qu'elle y retrouvait l'art classique : elle reconnut dans la coupole byzantine la coupole de son Panthéon d'Agrippa. Il n'est guère que les bandes lombardes qui aient offert quelque chose de neuf et encore sont-elles italiennes d'origine. Le gothique était étranger et resta étranger. On peut dire qu'en tant que système architectural le gothique n'a jamais enjambé les Alpes. Né en France, il ne se naturalise point dans la péninsule. Il sera le style « barbare », le style allemand, tudesque, probablement parce que ceux qui tentèrent de l'importer furent des Allemands, — comme Jacopo de Alemania auteur de l'*église d'Assise*, la plus gothique des églises d'Italie (xiiie siècle).

Les tentatives d'incursions furent nombreuses ; mais le gothique ne domina jamais l'ensemble d'un édifice. Il resta au rang de quelque chose d'accessoire, d'ajouté, — un élément de costume et d'extériorité ;

il ne fournit pas les organes essentiels du tout vivant. On aurait pu croire qu'après la simplicité cubique du style précédent, après la nudité des surfaces plates où toute l'ornementation était de peinture, de mosaïque ou d'alternances de bandes foncées ou claires dans les assises de l'appareil, le gothique plairait par contraste, avec ses nombreuses

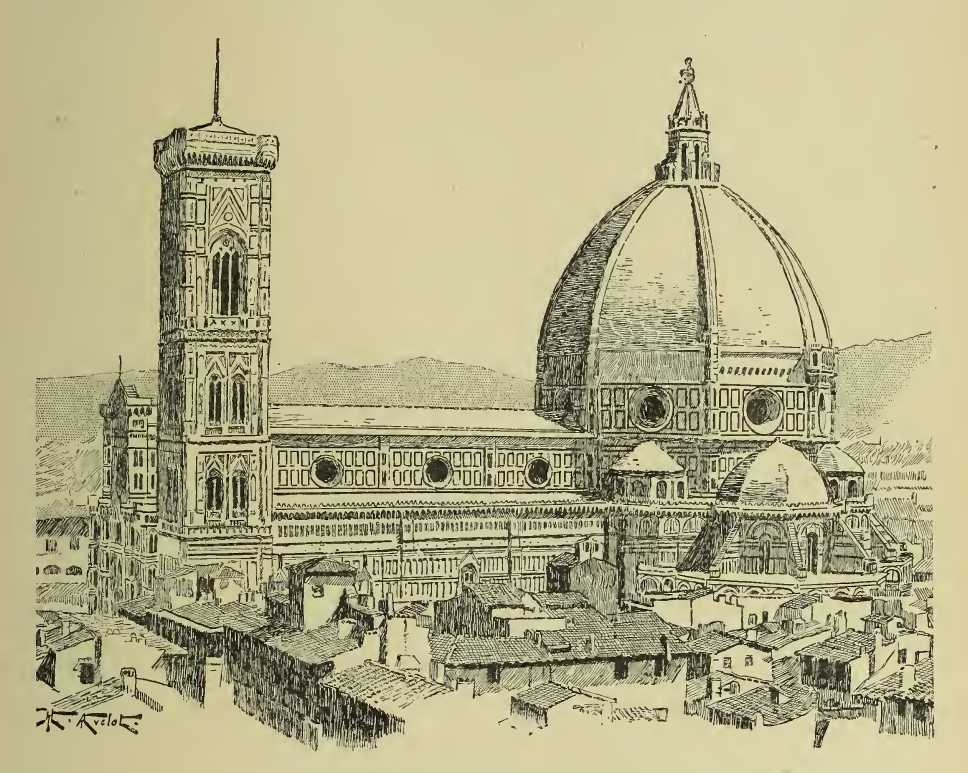


Fig. 1. — Florence : La cathédrale et le campanile.

baies, son ascension vers le ciel, ses membrures verticales accusées. Il n'en fut rien.

Pour l'Italie, l'idéal de l'édifice reste la conception d'une chose stable avant tout, attachée à ce sol d'où ses pierres sortent. On connaît le type de la cathédrale gothique, cette façade accotée de deux tours, sa rose centrale, ses trois portes. Rien de pareil en Italie. D'abord, au lieu de ces deux tours, une tour unique se dresse, isolée, à part, détachée de l'église, — le campanile. Au lieu de ces verticales accusées, fortes, saillantes, qui forment l'ossature, le cadre puissant de la façade gothique,

ce sont les horizontales qui dominent rassurantes, qui arrêtent, modèrent l'audace de l'ascension qu'elles divisent. Cet horizontalisme se manifeste par l'emploi continuel des assises de couleurs ou de matières alternativement différentes. La façade italienne est comme un colossal triptyque plaqué sur l'édifice. Dans le haut, entre les tours gothiques (du reste du continent), s'ouvrait un vide qui laissait voir, sous le ciel, l'échine de la nef et son faîtage dentelé comme des vertèbres à nu. Dans la façade gothique italienne, une sorte d'angle, en souvenir du fronton antique, se lève, remplit le milieu, le bouche : ses rampants retombent sur les côtés comme des ailes timides, n'osant pas, vite repliées. Autre différence caractéristique, cette partie centrale est ici la plus haute de la façade entre deux autres petits frontons qui indiquent les bas côtés. Les arcs-boutants caractéristiques sont absents sur les flancs.

Il ne faut pas citer *Milan* comme exemple de gothique italien. Outre que la *cathédrale colossale*, qu'on appelle la huitième merveille du monde, n'est le type de rien, toute en clochers, œuvre à part avec sa coupole, sa tour, ses 98 tourelles du toit, ses 2000 statues, elle ne remonte qu'à 1398 et est probablement l'œuvre d'architectes étrangers, de Henri de Gmund notamment.

Les éléments gothiques restent secondaires partout. Les ogives se découpent comme des agréments faits après coup, une fantaisie de décoration, et beaucoup d'édifices n'ont été ainsi ornés que vers le XIVe siècle et le XVe. Les palais vénitiens, où les baies ogivales forment des galeries en loggias, sont pour le reste très cubiques, à façades planes. La *Ca d'Oro* ne donne point l'impression du gothique, mais de quelque chose de complexe, combiné d'éléments hétérogènes, comme la *cathédrale Saint-Marc* elle-même qui n'est ni romane, ni byzantine, ni gothique, garde quelque chose d'exotique, de cosmopolite même.

Les incursions de l'ogival se retrouvent en Sicile et dans le midi de la péninsule, mais avec la sensation de l'origine musulmane. Le détail, là comme ailleurs, n'entraîne point l'ensemble. A Palerme, la *Martorana* (XIIe siècle) arrondit sa coupole sur des arcs en ogive. Sur la face extérieure de l'abside (à la *cathédrale* de la même ville) les ogives s'entrecoupent en une jolie marqueterie polychrome, mais sans relief, tout en surface. Ogives aussi à *Monréale;* mais tout cela sans système, comme

des mots étrangers entrés dans une langue. A *Amalfi*, les ogives font bon ménage avec les colonnes antiques.

Pendant toute cette période préparatoire, l'architecture italienne reste en somme dans une tradition classique un peu vague que ses artistes préciseront. Il y a là de très grands noms que l'on sacrifie trop aux gloires de la peinture. On est même gêné pour qualifier de primitifs ces merveilleux architectes grâce auxquels l'art fit des pas de géant,

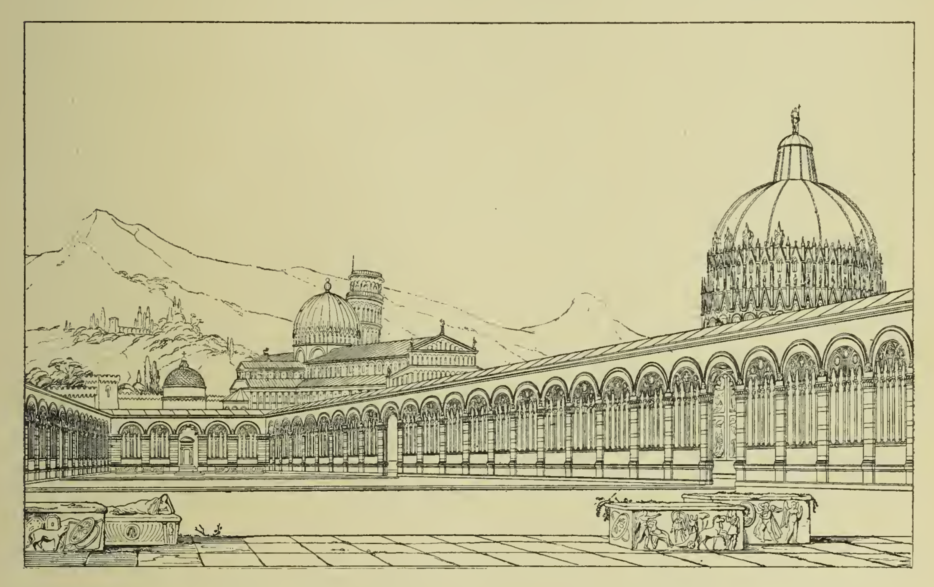


Fig. 2. — Le Campo Santo de Pise avec, sur le côté, le baptistère et le dôme.

à ce point qu'il donne tout son éclat un siècle avant la peinture et commencera à décliner lorsque celle-ci atteindra à sa sereine maturité. Devant les œuvres de ces temps, on sent que l'architecture s'est mise en face du problème franchement, l'a abordé dans le sens d'une simplicité saine et forte, sans fioritures de verbiages. Cette sincérité vraie n'est point ici d'ignorance aimable, de naïveté sentimentale. Ces génies raisonnent autant qu'ils sentent. font table rase de ce qu'ils ont appris ou du moins n'en conservent que les lois qu'ils en dégagent : ils résolvent le problème du temple ou du palais à élever comme si ce problème était posé pour la première fois.

S'il est des réserves à faire pour la date terminale de la période des

« primitifs », il en est d'autres pour la date de début. Les primitifs italiens ne remontent pas seulemeut au xve siècle, mais bien plus loin. Ce qui est vrai du reste de l'Europe ne l'est plus ici. C'est un achemi-nement qui a pour étapes cinq siècles pendant lesquels le flambeau passa d'une ville à l'autre.

Dès le xie siècle le foyer est à Pise et à Lucques, Lucques dont la *cathédrale* est plus vieille de trois ans que celle de Pise. Vers 1063, les Pisans vainqueurs forcent le port de Palerme, reviennent avec six vaisseaux chargés de riches dépouilles. On consacrera le butin à la construction d'un temple qui témoigne de la gratitude publique envers le Ciel. Ainsi avait fait Athènes, la ville de Minerve. L'architecte dont le nom s'est retrouvé incomplet sur son tombeau s'appelait Busket..., Busketus, forme latinisée, croit-on, de Buschetto (Vasari le dit grec). Il eut pour collaborateur et successeur Rainaldo. Environ 500 colonnes, antiques pour un bon nombre, se dressèrent dans l'édifice et au dehors. Quatre galeries extérieures superposèrent leurs colonnades qui mêlaient l'emploi du couronnement horizontal en plate-bande et les enjambements des arcades plein-cintre posées sur les chapiteaux. La façade, partie due à Rainaldo, répétait cette abondance de colonnades superposées. Cette ivresse, cet amour des colonnes étagées en galeries est caractéristique de l'époque.

Il semble que Diotisalvi dans le *Baptistère de Pise* (xiie siècle) ait été influencé par le voisinage de la cathédrale. Cela est visible dans la superposition des colonnes en galeries à arcades plein-cintre qui forment ceinture autour du monument rond, surmonté d'une coupole côtelée qui porte elle-même un cône tronqué avec la statue de saint Jean. Il n'y a rien là qui cherche l'effet par la prédominance des horizontales sur les verticales ou des pleins sur les vides : l'impression est celle de la pondération voulue, de l'harmonie, de l'équilibre stable, — caractéristique classique.

Sur cette place au Nord-Ouest de la vieille cité de Pise, quatre œuvres se regardent — et trois siècles : le *dôme* de Buschetto (1063), le *Baptistère* de Diotisalvi (1153), la *Tour penchée* par le Pisan Bonanno et Guillaume d'Inspruck (1174) et le fameux *Campo Santo* (1283) par Jean de Pise (Giovanni Pisano). On songe malgré soi à quelque colossal chan-

tier, où, à terre et séparées reposeraient les membres de quelque édifice démesuré. Le Baptistère est comme l'énorme tête de la cathédrale, grand corps décapité.



Fig. 3. — Florence : Le palazzo vecchio.

Le tout, complet, savamment proportionné, non plus un bel épisode, un beau morceau à part, mais un temple vivant, c'est le XIIIe siècle, c'est Florence, c'est Arnolfo qui nous le donneront.

Arnolfo di Lapo (1232?-1300 ? ou 1240-1310, 1311) ou del Cambio ou da Colle, à la fois sculpteur et architecte, élève de Cimabué pour le

dessin, fut l'auteur des plans de la *Cathédrale*, *Sainte-Marie des fleurs* (des fleurs à cause des *fleurs* de lis de Florence) plans dont il dirigea l'exécution pour laquelle il eut en Giotto un successeur : la *coupole* est de 1418 et de Brunelleschi, la façade a été faite de nos jours. La disposition est claire et sa clarté contribue à la puissance de l'effet à la fois de légèreté et de force, grâce aussi à l'harmonie des pleins et des vides. A l'intérieur les piliers, d'un dessin original, se reprennent à deux fois, portent sur les flancs une série d'arcs en ogive et sur la tête, et dans le haut, une corniche qui règne tout le long de l'édifice, en relie les parties, nef, chœur, abside, forme le lien, une sorte de ceinture.

Le XIII[e] siècle, c'est la floraison de Florence. Ce petit territoire qui borde le cours de l'Arno, dans sa descente vers Pise et la mer, est déjà le théâtre d'un mouvement prodigieux. Là avait rayonné la civilisation étrusque. Fiésole a sa *cathédrale* en 1201. La façade de *S. Maria della Pieve* d'Arezzo est de 1216, la *cathédrale* est de 1277. Sienne, rivale de Florence, reste plus gothique, élève sur les dessins de Jean de Pise, la façade de sa belle *cathédrale* (1270-1380) dont la coupole est de 1264. San Domenico (en briques) commence dès 1220. C'est à un Siennois, Lorenzo Maitani qu'Orviéto doit sa belle *cathédralè* (1290) avec sa façade à trois frontons, éclatante de polychromie avec ses sculptures, ses mosaïques, ses assises à bandes de marbre alternativement blanc et noir.

Le *Campo Santo* de Pise eut sa galerie terminée en 1283. Cinquante galères pisanes, parties pour aider Frédéric Barberousse dans sa croisade, rapportèrent, en manière de lest, des masses de terre enlevées aux environs du Saint-Sépulcre. On en put décharger de quoi faire une couche de trois mètres dans le futur Campo Santo. Cette terre consumait les corps en un jour. Le nouveau cimetière constitua un vaste rectangle que Jean de Pise encadra d'une sorte de portique. Il est peu de constructions plus simples, il en est peu, il n'en est pas qui frappent d'une aussi profonde impression. On dirait d'un cloître avec les 62 arcades plein-cintre qui l'entourent, 26 sur chacun des grands côtés, 5 sur chacun des petits. L'extérieur, avec une ordonnance de pilastres et d'arcades en un demi-cercle, couronne d'une corniche continue sa masse en marbre blanc presque sans ouvertures. Les baies sur le cimetière éclai-

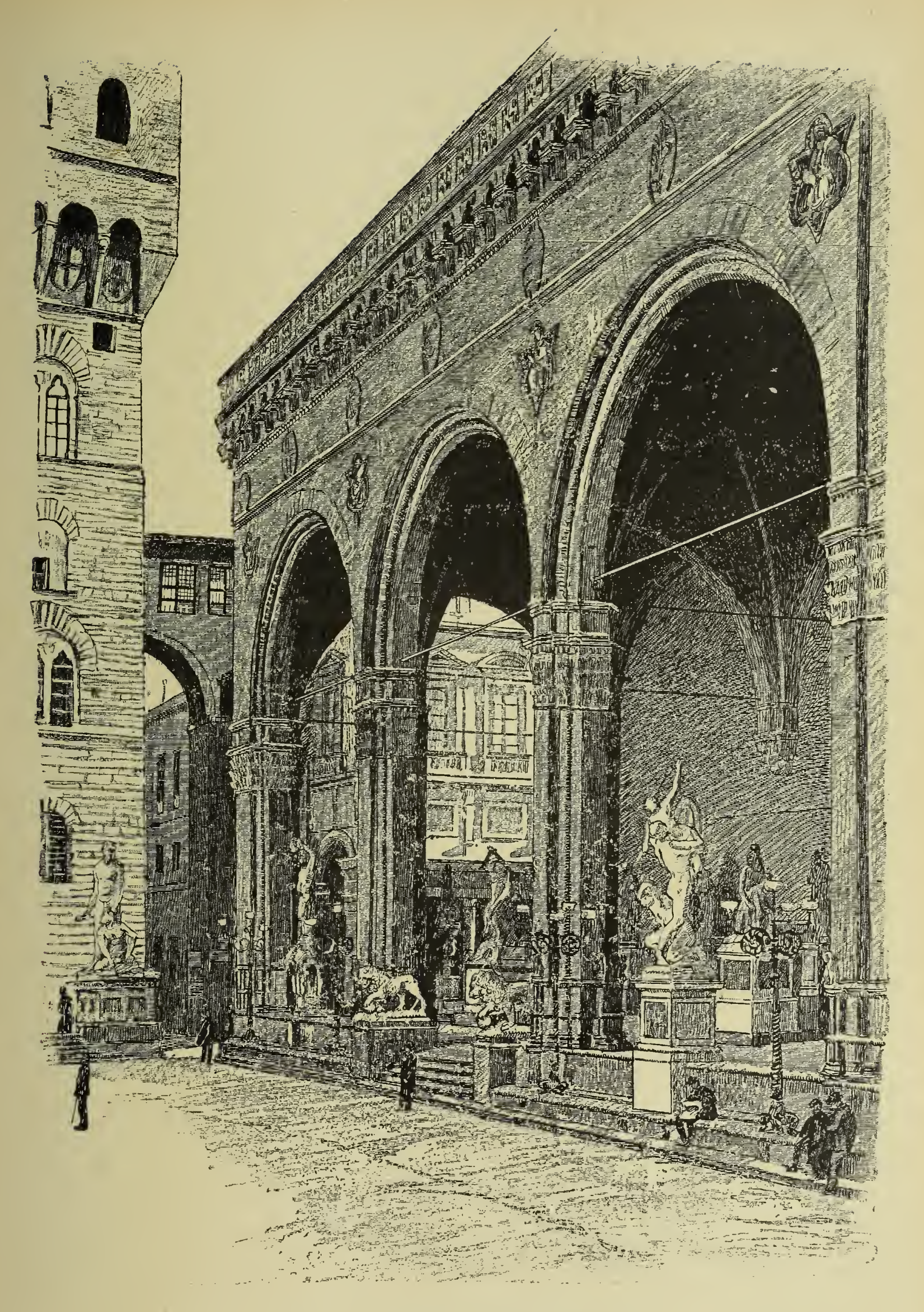


Fig. 4. — Florence : Loggia de' Lanzi.

rent la galerie. Des colonnes gothiques partagent chacune d'elles en quatre ; le tympan de ces baies est ajouré de découpures ogivales. Sur la paroi intérieure des galeries de ce rez-de-chaussée des *peintures* religieuses rappellent le néant du monde et parlent de la mort, comme les sarcophages, les monuments funéraires qui sont çà et là. Malgré quelques



Fig. 5. — Israélites achetant du blé en Égypte.
(Seconde porte du baptistère de Florence, par Ghiberti.)

détails gothiques, l'ensemble est inspiré de l'idéal classique. Jean de Pise avait appris de son père Nicolas la sculpture et l'architecture. Ses talents le firent appeler dans les diverses parties de la péninsule. On cite ses travaux à *S. Maria della Spina*. A Naples, Charles d'Anjou le chargea de bâtir le *Château Neuf* et *Santa Maria Novella* fut son œuvre. On lui attribue la façade du *dôme de Sienne* et celle d'*Orvieto*. Il laissa des élèves. Le Campo Santo de Pise reste le chef-d'œuvre : c'est là qu'il rayonne dans sa double gloire d'architecte et de sculpteur (1245-1321).

La *Campanile* (1324) qui accompagne la cathédrale de Florence est dû à un artiste universel, à la fois peintre et architecte, à Giotto. Le XIV[e] siècle (le trecento et les trecentistes[1]) continue le mouvement. Que l'on compare le campanile à une tour de cathédrale ou à un clocher on ne trouvera rien de commun. La *tour penchée* de Pise, cylindrique avec les ajours de ses portiques étagés, est aussi toute différente. La partie arabe de la Giralda seule présente quelque chose d'analogue. Le campanile de Giotto fournit en plan un carré parfait. Le dessin sobre et élégant donne la sensation d'une ascension légère, malgré l'ensemble cubique, malgré les horizontales qui divisent en six étages : ce qui tient à ce que les horizontales consistent en saillies non continues, mais brisées, qui n'interrompent point les verticales, mais les contournent. En outre, les étages sont habilement variés de hauteur. Au-dessus du soubassement à panneaux, de petites niches s'ouvrent à des statues. Deux étages se superposent avec une double baie à trilobe et à colonnettes, que coiffent les triangles de frontons aigus. Dans le haut, une baie plus grande, plus simple, est partagée en 3 par deux colonnettes. Une balustrade quadrilobée, portée sur modillons, couronne le haut de l'édifice revêtu de marbres noirs, rouges et blancs.



Fig. 6.
Retable par Lucca della Robbia.

La *Chartreuse* de Bologne (1325), la *cathédrale* d'Asti (1348), la *cathédrale de Milan* commencée (1386), l'église inachevée de *San Petronio* de Bologne (1390), œuvre d'Antonio Vincenzi, la *Chartreuse* de Pavie (1396) par Marco di Campione, reprise au XV[e], la *cathédrale de Côme* et son beau portail (1396) continuent l'essor de l'architecture religieuse, tandis que l'architecture civile donne la *Loggia de Osii* à Milan (1315), l'élégante

[1] Les Italiens donnent le nom de trecento (1300) au XIV[e] siècle, de quattrocento au XV[e] (1400....) et de cinquecento, au XVI[e].

Loggia del Bigallo (1352) et la *Loggia de' Lanzi* (1376) à Florence, en même temps que de nombreux palais.

L'Italie contemporaine a construit de ces loggias, promenoirs couverts, en formes de portiques. On donne aussi ce nom à des galeries, sortes de balcons non saillants, pièces ouvertes dans les façades. La *Loggia de' Lanzi* est un portique dont les voûtes reposent sur quatre faisceaux de piliers unis l'un à l'autre par des arcades plein-cintre. L'entablement qui domine, puissant et sobre, orné de quelques médaillons se termine dans le haut par une balustrade, ajourée de sortes de rosettes et soutenue par des arcatures trilobées saillantes. On a attribué à Andrea da Cione (Orcagna) cette œuvre qui a un peu de la beauté triste des palais de Florence[1].

Le *Palazzo Vecchio*, sur la même place que la célèbre Loggia, peut en donner une idée. On dirait de quelque farouche forteresse, avec ses pierres mal équarries, avec ses baies rares et méfiantes dont quelques-unes sourient à peine avec leur double trilobe comprimé sous l'éventail lourd des longs claveaux dont l'arcade plein-cintre les encadre. Dans le haut, des créneaux s'avancent sur le vide, menacent, laissant voir, entre les consoles rigides qui les soutiennent, les blasons de la république. Puis c'est une tour cubique qui monte dans les airs, diadémée d'un balcon crénelé aux soupçonneuses meurtrières.

Lorsque, en 1298, Arnolfo di Lapo éleva le Palazzo Vecchio, Florence, qui, autrefois semblait au loin une forêt de tours, s'était pourtant rendue d'aspect moins farouche[2].

Longtemps les palais conservèrent un air militaire. Les pierres s'y juxtaposent en formant bosses entre les joints : l'appareil rustique domine. Les anciens créneaux du haut, peu à peu, se changèrent en une corniche très robuste et très saillante (comme dans les pays chauds). Tel sera le *Palais Riccardi* par Michelozzo, également à Florence (1430). A mesure qu'on avance dans le temps, les ouvertures se font plus nom-

[1] Le très élégant portique de Sainte-Marie-des-Grâces, près d'Arezzo, est de Benedetto da Majano.

[2] Pendant les discordes civiles, les familles nobles se cantonnaient dans ces châteaux forts et, de ces tours qui portaient leurs noms, se livraient des batailles entre voisins ennemis. Par un édit de 1250, le parti guelfe vainqueur ordonna que les tours des nobles fussent rasées à la hauteur de 29 mètres.

breuses, comme dans le *palais Pitti* aux innombrables fenêtres. Le bas, resté méfiant, n'avait que deux portes, dans la disposition primitive de Brunelleschi (1440) ; les autres sont une modification d'Ammanati (1568). D'agréments, il n'y en a point : l'accentuation des joints des pierres et des longs claveaux des arcades plein-cintre n'ôte point à la lourdeur. Les colonnes, dont on abusera plus tard, sont absentes. Le *palais Strozzi* commencé par Benedetto da Majano (1489), continué par le Cronaca (1454-1509) couronne ses trois étages (percés de baies géminées en plein-cintre) avec une corniche saillante d'un pur goût classique, corniche célèbre.



Fig. 7.
Sainte Cécile, par Donatello.

Le XVe siècle n'a point sa gloire dans l'architecture civile : c'est le siècle de Brunelleschi et de la *coupole de Florence*, le siècle d'Alberti et de *Saint-François de Rimini*. Quand le XVe siècle se terminera, le Bramante aura vécu 56 ans de sa vie : deux ans plus tard, il donnera le *Tempietto* de Saint-Pierre in Montorio, six ans plus tard *Saint-Pierre de Rome*.

Philippe Brunelleschi (1379 ? 1376 ?-1446), après des études de médecine et de droit, s'adonne à l'orfèvrerie et à la sculpture, se lie avec Donatello, l'emporte sur lui au concours pour les portes du Baptistère de Florence, ne le cède qu'à Ghiberti, s'occupe de sciences mathématiques, de géométrie, d'optique, songe à l'architecture, va à Rome étudier les ruines et les mesurer. Florence a décidé de compléter la *cathédrale*, œuvre d'Arnolfo di Lapo. Les artistes accourent : Brunelleschi revient, avec son idée (1418). Sans charpente, il élèvera deux coupoles s'emboîtant l'une l'autre, laissant un vide entre elles, allégées par là même. Cette coupole double ouvrira un diamètre de 130 pieds et montera à 290 pieds. Au bout de 14 ans (1420-1434), le travail raillé, déclaré impossible, est réalisé et le merveilleux dôme (dont la coupe donne une ogive) s'harmonise tellement avec le reste de l'édifice qu'il semble que seul il ait pu et dû l'achever.

Leo Batista Alberti (1405-1472) est lui aussi un homme universel. L'église inachevée de *Saint-François*, à Rimini, est son chef-d'œuvre. La pureté en est toute classique : tout y est à point, entre le trop et le trop peu, une sorte de santé d'imagination qui se perdra vite. C'était un homme prodigieux que cet Alberti, une sorte de Léonard de Vinci, essayant à tous les triomphes un esprit encyclopédique. Fort et adroit à tous les exercices du corps, il sautait à pieds joints sur les épaules d'un passant, montait les chevaux les plus difficiles. Musicien remarquable, poète, inventeur d'une sorte de diorama (ou de stéréoscope) qui donnait l'illusion du vrai, il avait étudié la médecine et le droit. Une comédie, qu'il avait écrite en latin à l'âge de 21 ans, fut prise pour une pièce antique par Alde Manuce qui la publia. On a de lui, en latin, un traité de peinture et un traité de l'art de bâtir. Le *Palais Ruccellaï*, une chapelle à *Saint-Pancrazio*, le chœur de *l'Annunziata* (Florence), *Saint-André* (Mantoue) sont cités comme les œuvres de cet illustre architecte qui exercera une grande influence sur les tendances de l'art de son temps : avec le florentin Alberti nous sommes en pleine renaissance [1] : l'ère des précurseurs est close dès longtemps.

D'ailleurs la désignation de primitifs s'applique plutôt aux peintres. La curiosité publique leur sacrifie volontiers et très injustement les sculpteurs et les architectes.

Ces primitifs ont été l'objet de travaux et de recherches remarquables qui, en correspondance avec certaines tendances du goût public, ont remis en faveur les artistes du siècle qui a précédé la Renaissance proprement dite. On ne s'est point contenté d'admirer, on a préféré. Pour certains, les peintres et les sculpteurs du xve siècle sont supérieurs aux maîtres du xvie siècle. Ce qu'on avait pris autrefois pour reste d'ignorance fut déclaré sincérité : l'excès a succédé à l'excès [2].

[1] Les œuvres principales de Bramante le placent dans le xvie siècle, bien que la majeure partie de sa vie se soit écoulée dans le xve.

[2] Y a-t-il une sincérité en art ? Y a-t-il un art naïf ?

Il en est de la langue de l'art comme des autres langues : si, pour ces dernières, on ne peut être éloquent que dans la langue que l'on connaît, dans l'art il est certaines choses qu'il faut apprendre parce que, pour être compris des autres hommes, il faut leur parler leur langue, une langue qu'ils connaissent et comprennent. Le génie ne s'enseigne peut-être pas, ni l'éloquence, ni le sublime ; mais la grammaire, le voca-

Les noms propres étaient déjà nombreux. Si l'on ne tient compte que des peintres italiens, le XIIIe siècle en cite environ 50, le XIVe 200, le XVe 400. Nous laisserons cette foule ou du moins nous chercherons à grouper autour de quelques noms les tendances auxquelles elle obéit.

Et d'abord il est une grande dominante, une caractéristique commune



Fig. 8. — Gattamelata, par Donatello.

du mouvement qui entraîne la peinture et la sculpture. En même temps qu'elles éprouvent les changements naturels dans leur progression vers la pleine possession du rendu des formes vivantes par les proportions justes, l'attitude, le geste, le mouvement, l'expression passionnelle, la peinture et la sculpture s'émancipent peu à peu du fond mort, qui les

bulaire sont choses qui ne se devinent ni ne se suppléent. L'émotion vive, la passion débordante trouveront des mots et des alliances de mots que l'indifférence et le scepticisme ne sauraient rencontrer ; mais ces mots sont pris dans le vocabulaire commun, sans quoi ils ne sauraient être compris. Il n'y a pas d'art sans ce qu'on appelle le métier, c'est-à-dire sans la connaissance des moyens d'expression et leur emploi conscient, voulu, raisonné. L'éloquence est moins sincère et naïve qne le cri. Les seuls « mots » sincères et naïfs sont les interjections. Hors de là, il y a toujours un élément artificiel et conventionnel. Le Tintoret, peignant sa fille morte, est moins affligé que s'il n'avait eu ni l'idée, ni la force de prendre ses pinceaux : dans le père accablé du fait actuel intervient l'artiste qui s'en dégage et songe à autre chose.

L'artiste conquiert d'abord le métier, s'en émancipe, devient le musicien qui n'a plus besoin de songer à ses doigts : maître de l'expression, il n'a plus de voile entre

emprisonne ; elles se dégagent du mur, en émergent, s'en séparent, mettent de l'air entre lui et elle. On l'a vu et dit de la peinture ; on n'a point remarqué que la sculpture passa par les mêmes phases [1].

La sculpture primitive italienne naît dans le bas-relief et du bas-relief ; c'est par l'imitation du bas-relief antique qu'elle se rapprochera de l'idéal classique.

Nicolas de Pise (Nicolo Pisano, 1204 ? 1280) étudie les sarcophages romains, s'en inspire, reproduit, dans *la présentation au Temple* sur sa célèbre *chaire du Baptistère de Pise* (1260), quelques personnages d'un vase antique que l'on peut voir encore aujourd'hui au Campo Santo. Cette manière des sarcophages anciens (aux scènes tumultueuses, compliquées de personnages nombreux et mal démêlés, d'une composition confuse dans l'ensemble, lourde dans les détails gros et gauches) dut concorder avec l'idéal de Nicolas et fut un pas dans le sens de la vie [2]. Les fonds sont un peu libérés, de l'air est donné aux personnages moins nombreux, plus actifs, moins gênés, plus vigoureux par Jean de Pise (Giovanni Pisano, 1245-1321) fils du précédent. Les draperies plus souples sont plus raisonnées, se moulent mieux au nu que l'on n'aborde guère [3]. Jean sculpte quelques personnages isolés. On individualise en cherchant la ressem-

l'idée et lui. Le danger est que le métier a ses revanches. Conquérant du métier, l'artiste peut être conquis par lui. Là il cesse d'être sincère, là seulement. De l'éloquence il descend à la rhétorique, aux mots pour les mots : il n'a plus l'impression directe, l'expression s'interpose entre l'exprimant et la chose à exprimer. Il devient habile, virtuose, peint pour peindre, sculpte pour sculpter, ravale l'art à l'emploi habile de procédés, s'habitue à ces procédés, s'y fixe, se répète, s'exprime trop lui-même et pas assez son sujet. Entre ce moment où le métier est conquis et cet autre où il peut, où il va conquérir, se place l'art vraiment sincère, dans la mesure où la sincérité lui est permise.

C'est cela, c'est cette sensation précieuse que l'on apprécie dans certains primitifs et qu'on croit goûter chez d'autres.

[1] La plupart de ces artistes étaient à la fois sculpteurs et peintres, ce qui ajoute aux motifs du parallélisme de direction des deux arts.

[2] Outre la chaire de Pise, on cite de lui une *Descente de Croix* au portail du Dôme de Lucques, les bas-reliefs de la *chaire du dôme de Sienne* (1266) et la décoration de la belle *Fontaine* de Pérouse (1277) pour laquelle il eut pour collaborateur son fils, Jean, l'architecte du Campo Santo.

[3] La Vierge avec saint Donat et saint Grégoire au maître-autel du Dôme d'Arezzo (1286) ; la chaire du dôme de Pise (1301) ; de nombreuses vierges (œuvres du dôme d'Orvieto, cathédrale de Florence) ; — les vertus cardinales, les sept arts libéraux, au Campo Santo de Florence.

blance dans les monuments funéraires [1]; mais ce qui domine c'est le bas-relief [2].

En effet, une des premières et plus importantes manifestations de la sculpture primitive avait été et resta l'ornementation des grandes portes de



Fig. 9. — Les Trois Morts et les Trois Vifs (fresque d'Orcagna).

métal des églises. L'espace y était divisé en de nombreux compartiments encadrant une sorte de tableau en relief. L'art italien, pour ces morceaux où le travail est un peu celui de l'orfèvre, s'émancipa peu à peu de l'art

[1] Le monument de Benoît XI avec sa statue couchée sous un dais à colonnes torses (S. Domenico de Pérouse) par Jean de Pise. — Le tombeau de Guido-Tarlati, par Agnolo et Agostino de Sienne, avec événements et personnages contemporains (1330). — Les médailles.

[2] Bas-reliefs concrets ou allégoriques. Sur le beau baldaquin d'Or San Michele, Andrea da Cione (1308 ? 1329 ? — 1368 ? 1389 ?), surnommé Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, élève de Giotto, consacre des bas-reliefs plus sobres à la vie de la Vierge.

byzantin, dès le XIIe siècle [1]. Au XIVe siècle, après un effort de vingt-deux ans (1330), André de Pise (Andrea Pisano, 1270?-1350) représente sur une des *portes du Baptistère de Florence*, dans des médaillons quadrilobés, les vertus cardinales et la vie de saint Jean.

La plus belle de toutes ces portes, celle que Michel-Ange jugeait digne du seuil du Paradis, est la *porte du Baptistère de Florence*, le chef-d'œuvre de Lorenzo Ghiberti (1381-1455). Il travailla vingt-trois ans à exécuter les sujets empruntés à la Bible et séparés par des figures allégoriques et



Fig. 10. — Résurrection du fils de l'Empereur (Masaccio).

des têtes qui sortent d'œils-de-bœuf. Le bas-relief n'a rien créé de supérieur. La vie circule dans ces petites scènes où le sculpteur a voulu donner une place aux fonds de paysages et d'architectures, subissant l'ivresse que son temps éprouva pour la perspective, cette science nouvelle qui ouvrait dans les surfaces les fuites profondes des lointains [2].

Ghiberti avait été préféré au Siennois Jacopo della Quercia (1374-1438). Ce dernier est un des plus personnels parmi les artistes du XVe siècle. Il aborde la vie en maître ; sculpteur puissant aux reliefs gros et ronds, il fait songer à Michel-Ange dans ses beaux bas-reliefs

[1] Les portes de Trani sont de 1175, celles de Ravello de 1179. En 1186, Bonanno de Pise met son nom sur les fameuses portes de la cathédrale de Monréale (où il a représenté des scènes de l'Histoire Sainte) à côté de l'œuvre analogue de Barisano de Trani.

[2] Ghiberti est là plus qu'ailleurs, plus que dans son *saint Jean* de Florence, dans son *saint Mathieu* et son *saint Etienne*, dans son *reliquaire* (bronze) de saint Zénobius (1440).

de la *Création* à Saint-Pétrone de Bologne, — notamment dans la figure de son Ève plantureuse comme celle qu'a peinte Buonarroti au plafond de la Sixtine. Il opposa aux muscles de Donatello l'épanouissement de la chair. A Saint-Pétrone de Bologne, est de lui une très belle *Madone* dans une manière plus mesurée, moins exubérante. Della Quercia travailla aussi à Lucques et à Sienne, où l'on vantait sa *Fontaine*, la fontaine Gaia (1419) avec des bas-reliefs religieux.

La nécessité du modèle pour la fonte avait formé d'excellents modeleurs, parmi lesquels le premier rang est dû au florentin Lucca della Robbia (1400-1482), chef d'une nombreuse dynastie d'artistes qui, avec l'argile émaillée de couleurs, aux tonalités douces et aimables, produisirent de charmants bas-reliefs de Madones, d'Anges, d'Enfants, (les *Sept œuvres pies*, frise de l'*Hôpital del Ceppo*, à Pistoie, la décoration de l'hospice des Innocents, à Florence).

Mais le plus extraordinaire de tous est le florentin Donatello (Donato di Betto Bardi, 1382-1466). Il eut le don de là grâce, une grâce fine avec quelque chose de sérieux, dans son *Annonciation*, à Santa-Croce de Florence, avec le geste de surprise de la Vierge si belle, si pure [1]; il rendit le sourire de l'enfance; mais ses préférence se tournèrent vite vers l'individualisme accusé, caractéristique, dans les personnages marqués par l'âge, aux saillies tourmentées des muscles et des os jusqu'à la violence. Brunelleschi, à qui il montrait un *Christ* qu'il venait d'achever, lui dit : « C'est un paysan que tu as fait et non le christ ! » Son *David* du Campanile a reçu du populaire le sobriquet de Zuccone, le « chauve ». Son *saint Jean* est effrayant de réalisme. On cite de lui ses *génies dansants*, *saint Marc*, *saint Georges*, à l'expression énergique, prêt à l'action, *saint Pierre*, *David*, *Mathieu*, *Salomon*, la *Judith* de la Loggia de' Lanzi, le *saint Jean* de Sienne, la *chaire de saint-Laurent*; son *Gattamelata* à cheval (Padoue), d'une lourdeur robuste (1443), a quelque chose du farouche *Colleoni* par Verrochio (1435-1488) à Venise. Avec Matteo Civitali (1435-1501) de Lucques, la sculpture se détend dans le sens de la finesse aimable et gracieuse (*Chaire du dôme de Lucques*, 1498 ; *tombeau de Pietro Noceto*, 1472, à Lucques ; un *saint Sébastien*, encore

[1] Le bas-relief de *sainte Cécile* en buste (collection anglaise) donne une impression analogue, mais moindre.

à Lucques ; des statues et des bas-reliefs, à la cathédrale de Gênes[1].

La peinture, elle aussi, naît du mur où elle est d'abord incrustée, plaquée par la mosaïque. L'architecture italienne laissait de grandes surfaces à l'intérieur et sur les façades : on les décora de mosaïques, puis de fresques. La mosaïque imposait une facture large, simple, simplifiée. Les premiers peintres furent les mosaïstes. Torriti, Jacobus, Andrea Tafi, au XIIIe siècle, peignent encore en mosaïque. La fresque est déjà née : elle lutte avec sa rivale en l'imitant. Les *peintures de Saint-Angelo* près de Capoue (scènes, jugement dernier) sont du XIe siècle. Il y a là un procédé moins lent, moins coûteux : on s'apercevra plus tard qu'il a ses ressources particulières. Le Florentin Cimabué (1240 ?-1302) est autant mosaïste que peintre : appelé à Pise, il décore la demi-coupole de la cathédrale : son *Christ* entre la Vierge et saint Jean est une mosaïque. De là et aussi de l'ignorance, ces roideurs de personnages hypnotiques emprisonnés dans des fonds lourds[2]. Cimabué a deviné Giotto (1276-1337), le petit pâtre qui deviendra architecte (le Campanile de Florence), sculpteur et peintre, l'ami de Dante, l'artiste qu'on appelle partout (Assise, vie de *saint François*, *allégories*, *scènes de la Bible;* Rome, fresques et mosaïques ; Padoue, *fresques de l'Arena ;* Naples, scène religieuse, santa Chiara, etc.). Sa *Navicelle de Saint-Pierre* à Rome est une mosaïque. De la mosaïque, il garde les fonds d'or à Assise, mais ensuite il libère la peinture, abandonne ces fonds d'or, fait circuler l'air. Florentin comme Cimabué, comme Giotto, Andrea da Cione Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, célèbre le néant de la vie, reprend le « macabre » si fécond du Moyen Age et aussi la *Divine comédie* de Dante, dans les fresques terribles du *Campo Santo* de Pise, fresques d'une violence naïve, expression vive d'un sentiment fort dans une langue encore mal formée. Il est le même dans son *Jugement dernier* de S. Maria Novella. (Florence.)

Sienne a une manière plus aisée, plus fraîche, reste de ses miniatu-

[1] Naples, au milieu du XVe siècle, voit fleurir une école, mi-indigène, mi-pisane, à qui l'on doit les très vivants bas-reliefs à nombreux personnages sur plusieurs rangs, dans la décoration du *Château-neuf*.

[2] Sa *Grande Madone* fut pourtant portée en triomphe par ses contemporains et sa renommée le fit appeler à Pise.

ristes renommés, parmi lesquels Oderigo fut le plus célèbre (XIIIe siècle). Là, Guido (XIIIe siècle), fonda un centre rival de Florence et de Cimabué.



Fig. 11. — Fra Angelico de Fiésole. — Le couronnement de la Vierge. (Musée du Louvre.)

Duccio di Buoninsegna (1285 ?-1320), supérieur à Cimabué, voit sa *Vierge triomphante* (1310) promenée en procession (cathédrale de Sienne), Simone Martini, dit Memmi (1283-1344), chanté par Pétrarque (il a fait le portrait de Laure), fut appelé à Assise, à Orviéto, à Naples, à Avignon ;

il eut pour collaborateur son parent Lippo Memmi[1]. Ansano di Menico, nommé aussi Sano di Pietro (1406-1486) ne mérite pas son surnom d'Angelico de Sienne.

L'école de Giotto compte, au xive siècle, Agnolo Gaddi (1333-1396), Taddeo Gaddi (1300-1366), Spinello d'Arezzo ou Aretino (1318-1410); Gentile da Fabriano (1360?-1427), d'une grâce heureuse, d'un coloris chantant, fait se mouvoir les foules dans son Adoration des Mages, traite bien les fleurs et a la hardiesse de peindre une bataille navale[2], mais les précurseurs immédiats de la Renaissance viennent avec la première moitié du xve siècle, Masaccio, Angelico, Lippi et le Ghirlandajo.

On se demande ce qui manque au florentin à Guidi di San-Giovanni (Tommaso, d'où Masaccio, le quolibet qu'il a immortalisé). Dans une vie de vingt-sept ans (1401-1428), il ajoute à ce qu'on lui a appris et cela au point d'être en avance d'un siècle sur son temps. Il aborde le nu, recherche le mouvement, se joue du raccourci, groupe ses personnages dans des perspectives profondes (*martyre de saint Pierre*, la *Résurrection de l'enfant*) se montre coloriste puissant. Les fresques de la chapelle Brancacci (*S. Maria del Carmine*, Florence) où il représenta Adam et Ève chassés du paradis, furent imitées par Raphaël.

C'est également sous son surnom de l'Angélique (Angelico) qu'est connu le dominicain fra Giovanni de Fiésole (1387-1455). Rien ne peut exprimer le charme de cet artiste, qui ne pouvait peindre le Christ en croix sans que ses joues se baignassent de larmes et qui invoquait la grâce avant de prendre ses pinceaux. Ses œuvres sont des rêves paradisiaques des apparitions d'extase; la forme et la couleur y sont de transparentes enveloppes d'âmes : c'est comme une suavité céleste, une douceur séraphique, une sorte de chasteté intellectuelle. Il semble qu'on

[1] Avignon : fresques; — Sienne : Vierge, anges et saints (1315); — Florence : Annonciation (1333); — Pise : rétable; — Orviéto : Vierge; — Assise : saint Martin; Naples : saint Louis de Toulouse; — Milan : miniatures; — Anvers : triptyques; — Munich : triptyques; — Louvre : le Calvaire.

[2] Tous s'enivrent de perspective. Partout des fonds de portiques, de galeries. C'est une caractéristique des primitifs du xve siècle. On sent que ces perspectives sont voulues, cherchées. Paolo Uccello (1397-1475), le peintre de batailles, en rêve au point d'en parler la nuit. Brunelleschi s'occupe d'en géométriser les lois, en retrouver les principes. Piero della Francesca en fera un traité.

regretterait qu'il n'eût point ses défauts, qu'il fût parfois plus habile. Nul ne donne davantage la sensation précieuse de ce qu'il y a d'admirable dans l'art des primitifs [1].

Fra Filippo Lippi (1406-1469), élève de l'Angelico, est plus sensuel, plus vigoureux, plus coloriste ; il se ressent de la manière de Masaccio dont il avait aussi reçu les leçons [2]. Benozzo Gozzoli (1420-1497) mêle



Fig. 12. — Saint Joachim est repoussé du Temple (Ghirlandajo).

l'histoire à la religion, peuple de foules florentines ses *fresques* bibliques du Campo Santo et reste plus près de son maître l'Angelico dans le *concert des anges* (Florence) [3].

[1] Le Couronnement de la Vierge, à Paris ; Saint-Dominique, le Christ en pèlerin, la Grande Crucifixion, la vie de saint Côme et saint Damien, le Jugement dernier, la vie de la Vierge, à Florence; le chœur des Prophètes, à Orviéto.

[2] Fresques de Prato, saint Jean-Baptiste, saint Étienne dans des architectures du xve siècle et parmi des personnages contemporains; Couronnement de la Vierge, à Spolète ; les Madones.

[3] Combien loin des anges de Melozzo da Forli (1438-1494), fort ailleurs, mais parfois maniéré, avec des attitudes savantes, sentant le Botticelli ! — Parmi les fresques du

Domenico Ghirlandajo (1449-1494) savant, voulu, raffiné parfois de simplicité, oppose un idéal de tête à l'idéal sentimental. On devine qu'il construit ses tableaux : on dirait de quelque scène écrite dans une langue pure (parfois trop pure), dans un décor (belles architectures à colonnes et arabesques) aux lignes habiles où rien n'est inutile, où aucun effet n'est perdu. Ses personnages ont parfois des maintiens, une manière de marcher qui semblent choses apprises[1]. Est-ce là un primitif? Combien d'autres noms propres font poser la même question! Certains ne sont primitifs que par leur date, d'autres par leur date seule seront du groupe de la Renaissance. Combien sont en désaccord avec leur siècle, en avance ou en retard! Et cela, même parmi ceux de second plan, comme pour le Pisanello (Vittore Pisano, 1380-1451) qui dessinait les animaux mieux que le XVIe, le XVIIe, le XVIIIe siècle même ne les dessineront. Ces discordances, ces étonnements, on les éprouve parfois dans l'œuvre d'un seul artiste, on y sent le style de deux siècles, pour Botticelli et pour Piero della Francesca par exemple. L'aube de la Renaissance va se lever à l'horizon et, avant d'éclairer tout le siècle qui finit le Moyen Age, elle ne dore encore que les cimes.

Campo Santo, les plus célèbres sont celles des Vendanges (avec architectures et paysages) et celle de l'ivresse de Noé où une femme porte la main à son visage en regardant à travers les doigts : c'est la « honteuse », la Vergognosa de Gozzoli.

[1] Florence : Palais Vieux, fresques de saint Zénobius; aux Offices, Adoration des Mages, Vierge; à Saint-Marc, la Cène ; Académie, Nativité, Vierges et anges; santa Maria Novella, fresques du chœur pour les Tornabuoni; Ognissanti, saint Jérôme, saint Gimignano, l'Annonciation. Rome, Sixtine : Martyre de saint Pierre et de saint André. Berlin : Vierge. Paris : Visitation.

La Renaissance Italienne.

Les temps modernes, qui mettent fin au Moyen Age, s'ouvrent par la Renaissance. On donne à cette dernière la date initiale de 1453. La prise de Constantinople par Mahomet II refoula et dispersa en Europe les Grecs dépositaires des trésors, des traditions et des langues de l'antiquité. Il ne faut point exagérer. Avant 1453, Constantinople n'était point fermée comme aujourd'hui la Chine : les rapports commerciaux fréquents, constants, réguliers, par l'intermédiaire de Venise et de Gênes, liaient l'Orient et l'Occident de l'Europe. La Réforme fut plutôt défavorable à l'art ; la découverte de l'Amérique fut sans influence et l'imprimerie, au début, multiplia plus les indigestes productions du Moyen Age que les chefs-d'œuvre grecs et latins.

Les conditions propices, nous les trouvons dans une vie nouvelle, une modification sociale visible surtout dans l'architecture. Une aristocratie ou plutôt des aristocraties se forment en tout. L'intelligence s'affine par la culture, conçoit quelque chose au-dessus de la force physique, s'inquiète d'un superflu ; aux tournois, aux pas d'armes, s'ajoutent, puis succèdent les conversations et les discussions où la force est la science et l'adresse l'esprit. Dans la politique même, la diplomatie élude la puissance brutale.

Tout cela est vrai surtout de l'Italie. Après le temps de Dante, de Pétrarque et de Boccace, voici le temps des érudits, des lettrés, des « humanistes ». On se passionne pour Aristote ou pour Platon. Partout ce sont de « doctes » décamérons, d'aimables causeries subtiles, entre

précieux et précieuses. La femme, qui comptait si peu auparavant, règne par la beauté, parfois par la science : la jeune Hippolyte Sforza discourt en latin et Cassandra Fedele discute avec les plus forts philosophes[1].

On ne cherche plus à faire peur, mais à plaire : les personnes font la même chose que les façades des palais. Des rivalités fécondes s'allument entre les cités, rivalités d'autant plus vives que le voisinage est plus proche. Entre les cours, entre les princes, même émulation : c'est à qui méritera les louanges, le premier rang. Jamais on ne tint tant à l'opinion de la galerie.

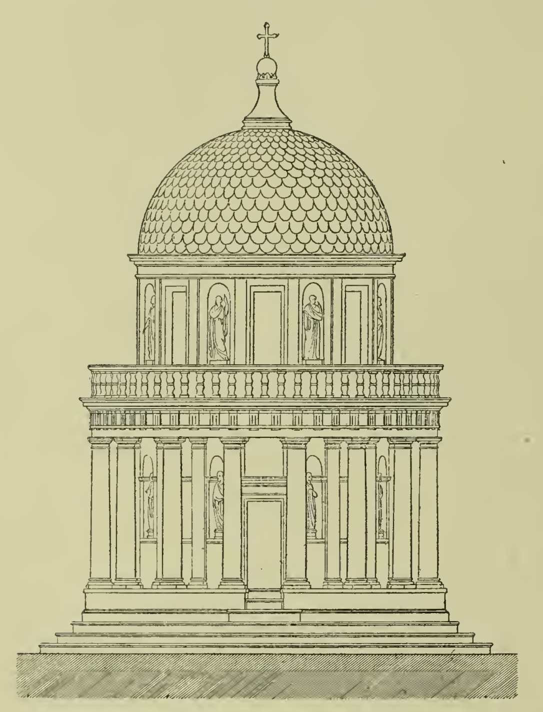


Fig. 1. — Bramante : Saint-Pierre in Montorio.

Dans la ville, même rivalité entre les corporations, entre les individus : chacun veut éclipser son voisin.

On appelle à l'aide le luxe des arts, de tous les arts, des arts en tout. On pare sa demeure, comme son corps par le costume et son esprit par l'instruction. On aime à avoir à montrer. La parure des lignes, des formes et des couleurs, on la demande aux artistes qui y gagnent en importance. Presque pas un ne se confine dans un domaine spécial, presque tous sont tout, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, orfèvres, que sais-je ?

Ces artistes forment un monde : ils se mêlent, se connaissent, se fréquentent. Ils s'instruisent par ces rapports ; les trouvailles de l'un sont des suggestions pour l'autre. Il se crée, par le fait, un milieu surchauffé,

[1] Boccace avait écrit un livre « Des femmes célèbres ».

nourri d'art et d'idéal, en même temps que l'émulation se fait plus vive, plus aiguë, plus aiguillonnante. Quelle chose heureuse aussi que ce retour perpétuel des mêmes sujets de tableaux ou de statues ! Quand un artiste traitait le sujet déjà traité, il comparait d'avance son œuvre aux œuvres antérieures : c'était un concours permanent, éternel, où l'on avait derrière soi le souvenir des chefs-d'œuvre précédents et devant soi la menace du chef-d'œuvre futur[1].

Avec Brunelleschi, avec Alberti, l'architecture avait eu sa Renaissance. Ces architectes étaient des savants universels, appliquant à la solution des problèmes de la construction le même esprit qu'ils eussent employé à une question mathématique. C'est la note de l'époque. Le Fra Giocondo (1435-1514), que Louis XII emmènera en France et qui travailla un moment à Saint-Pierre de Rome[2], ne fut-il pas aussi peintre, sculpteur, théologien, philosophe, linguiste ? N'est-ce pas lui qui enseigna le grec et le latin — à qui ? — à Scaliger !

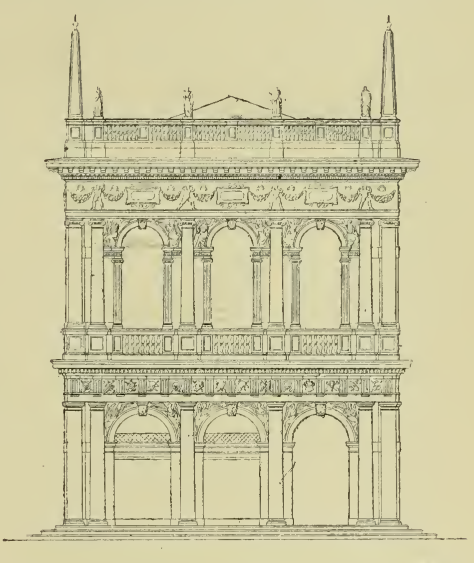


Fig. 2. — Sansovino : Bibliothèque Saint-Marc (Venise).

Le style nouveau ramène la colonne dans les façades moins rébarbatives. On l'avait vue, multipliée à l'excès sur les premières églises. Alberti lui avait fait place dans *Saint-François de Rimini;* mais l'architecture civile ne l'avait point adoptée. Brunelleschi n'en met pas au *Palais Pitti ;* le *Palais Riccardi* de Michelozzo n'en avait eu qu'au milieu des fenêtres, comme le *Palais Strozzi* du Cronaca. Bramante les fait figurer sur la *Chancellerie* (Rome), Peruzzi (1481-1536) au rez-de-chaussée du *Palais*

[1] A tout cela s'ajoutent deux découvertes fécondes, la découverte, après la détrempe, après la fresque, de la peinture à l'huile (qui donne des moyens d'expression nouveaux et incomparables) et l'invention de la gravure (l'imprimerie des formes).

[2] Auteur du pont della Pietra (Vérone), du beau Palazzo del Consiglio (Vérone).

Massimi (Rome)[1], Sanmicheli (1484-1559) au premier étage du *Palais Pompéï* (Vérone). Elles sont si importantes à la *Bibliothèque de Saint-Marc* (Venise) par le Sansovino (1479-1570) que l'édifice élégant est to ut en portiques. Vers le milieu du xvie siècle, la colonne enjambera deux étages ou plutôt, entre les colonnes, le palais se divisera en deux étages, deux baies superposées : ce sera ce qu'on appelle l'ordre colossal, hérésie esthétique. On abuse de la colonne et des ordres superposés : on est

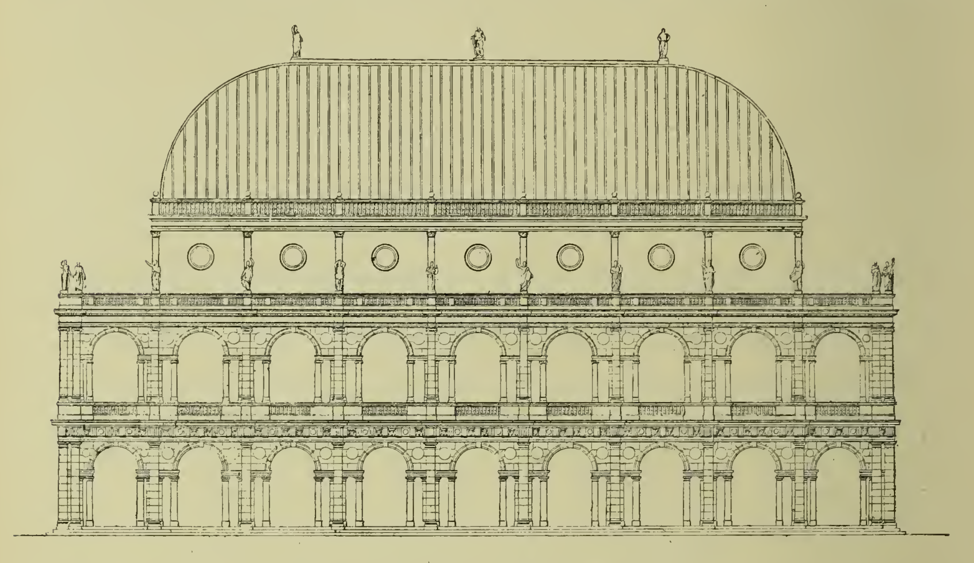


Fig. 3. — Palladio : Basilique de Vicence.

dans l'ivresse de l'ouvrage de Vitruve publié à la fin du xve siècle. Dans le religieux, la coupole est partout.

Les architectes sont légion.

Bramante (1444-1514), d'abord peintre, va à Milan, étudie la cathédrale que l'on commence à construire, passe à Rome où il peint des fresques, mesure les monuments antiques, dessine, se tourne vers l'architecture, construit le *Cloître della Pace*, le *Palais Sora* (1504), le *Palais Giraud*, la *Chancellerie* (plus belle à l'intérieur), le *Belvédère*. La faveur dont il jouit le fait nommer chancelier du pape ; il en profite, soupçonne-t-on, pour nuire à Michel-Ange, lui tendant un piège en le faisant charger de peindre la *Chapelle Sixtine*. Bramante, sauf au *Belvédère*,

[1] Auteur de palais à Sienne, de la villa Farnésine (Rome).

n'avait créé rien qui pût le faire croire capable de ses deux chefs-d'œuvre : le plan de *Saint-Pierre de Rome* (pour lequel il l'emporta sur Giuliano da San Gallo) et le temple de *Saint-Pierre in Montorio*. Le premier plan était grandiose de simplicité : un carré de quatre piliers portant quatre arcs sur qui reposait la ceinture d'une vaste coupole ; comme entrée, un péristyle à trois rangs de colonnes et fronton. C'est ce plan que Michel-Ange déclarait « simple, net, dégagé, clair », « s'en écarter, ajoutait-il, c'était s'éloigner de la vérité ». Le temple de *S. Pierre in Montorio*, circulaire, ceint d'une colonnade toscane formant galerie, avec dans le haut, une couronne de balustres formant balcon autour du soubassement (baies et niches à statues) coiffé du dôme élégant, n'a que le défaut d'être un bijou, trop joli pour une église.

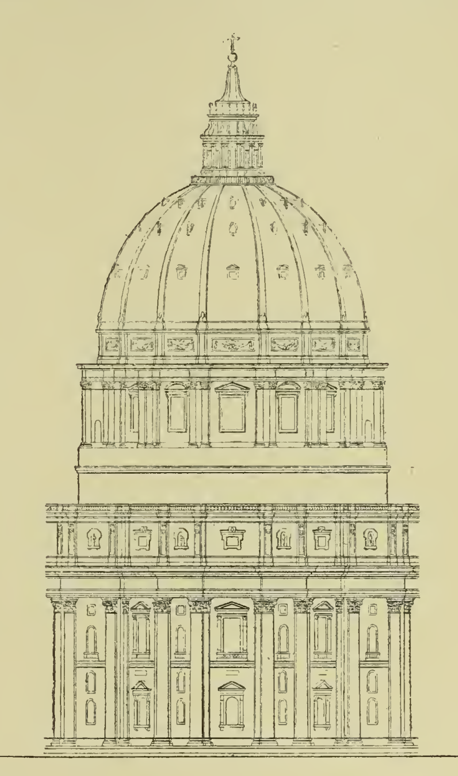


Fig. 4. — Michel-Ange : Coupole de Saint-Pierre

Baldassare Peruzzi (1481-1536), d'abord peintre, le premier des décorateurs de théâtre, bâtit des palais où les colonnades dans le goût nouveau s'espacent sur des fonds où les pierres aux joints accusés forment des bossages (comme dans les anciens palais florentins).

Les San Gallo forment une famille d'architectes florentins : Giuliano (1445-1516), Antonio (1485-1546), Francesco (1494-1576). Le plus célèbre est le second, Antonio da San Gallo, auteur du *Palais Farnèse* (Rome), vaste façade rectangulaire, coiffée d'une très élégante corniche, trois étages de treize baies chacun, baies rectangulaires (sauf la porte et le dernier étage) accotées de colonnes ou de pilastres et portant (premier et second) des frontons alternativement triangulaires ou en segments de cercles. La porte, cintrée, est éventaillée de puissants claveaux. Au centre

de la façade, une maigre loggia. Aux arêtes des angles de l'édifice, les pierres sont en appareil saillant (bossages).

Le florentin Jacopo Tatti[1], surnommé Sansovino (1479-1570), a enrichi Venise d'une foule de palais, le *Palais Manin*, le *Palais Corner*, la *Monnaie* (Zecca), la *Bibliothèque Saint-Marc*. Par une idée raisonnée et juste, Sansovino, à chacun des deux angles, parties de force, a mis deux colonnes dont l'angulaire est d'un diamètre plus fort. La délicatesse légère de l'édifice est peu en rapport avec sa destination. Ces colonnes, doublées d'une façon si justifiée aux côtés des façades, se retrouvent dans les œuvres du véronais San Michele ou Sanmicheli (1484-1559), notamment dans la *Porte de Vérone* et dans le *Palais Pompéï* (Vérone). Dans ce dernier, les colonnes angulaires sont même accouplées sur base et piédestal communs, les chapiteaux restant distincts. Il affectionnait la forme circulaire (*Chapelle Guaraschi, S. Maria in Campagna*). C'est à lui que Vérone dut la beauté du style, surtout dans le *Palais Bévilaqua*, avec son rez-de-chaussée, fort, à bossages, les fenêtres plein-cintre entre des pilastres, avec son premier étage alternant les grandes baies cintrées et les petites, séparées par de hautes colonnes cannelées (quatre à bizarres cannelures torses) qui soutiennent un bel entablement. Au devant du premier étage règne un long balcon continu, à dés et balustres, porté sur de puissantes consoles. San Michele travailla à Venise (*Palais Grimani*) comme Jacopo Sansovino, comme Scammozi (1552-1616, *Palais Contarini*), Antonio da Ponte (XVIe siècle, Pont des soupirs), les Lombardi, Pietro Lombardo (+ 1519, *S. Maria dei Miracoli, S. Maria dell'orto, Tour de l'Horloge, Palais Vendramin*), Tullio (+ 1559, *S. Jean Chrysostome*) et Andréa Palladio (1518-1580) à qui la ville des doges doit *S. Francesco della Vigna, S. Giorgio Maggiore*, le *Redentore*[2].

Cet illustre architecte, originaire de Vicence, fut peut-être le plus renommé du XVIe siècle : la pureté, l'élégance des lignes, l'harmonie des parties composantes, une certaine mesure dans l'effet de richesse,

[1] Il faut distinguer Tatti Sansovino de Contucci Sansovino, le célèbre sculpteur, son maître ; Tatti fut aussi un grand sculpteur et Vasari donne plus de place à ses œuvres en ce genre qu'aux palais qu'il a construits.

[2] Ces artistes continuent le mouvement d'art vénitien commencé au XVe siècle par Bartolommeo Buon (*Procuraties, Campanile de Saint-Marc*) après Nicolas de Pise (les *Frari*).

firent de lui l'arbitre du goût classique et le fondateur d'une grande école. Il n'avait eu pour maître que le livre de Vitruve, si l'on en croit son Traité d'architecture. Son chef-d'œuvre fut la restauration de la *Basilique de Vicence,* si l'on peut appeler restauration l'addition de ces deux merveilleuses galeries qu'il superposa, galeries dont chacune a son existence propre, mais est savamment liée à l'autre par l'habile continuité des verticales au moyen des colonnes de l'axe des parties pleines. Les extrémités latérales sont rendues plus solides par les colonnes accouplées. En haut, court une balustrade espacée de dés formant piédestaux pour des statues qui marquent les axes principaux. — Palladio aura en Longhena de Venise (1604-1675), un non indigne successeur (*Palais Pesaro, S. Maria della Salute*).



Fig. 5. — Michel-Ange : Moïse.

Barozzio Vignole (1507-1573), dans son curieux *Château de Caprarole* avec le développement des rampes de ses vastes escaliers extérieurs, montre qu'il n'était pas que le théoricien de son *Traité des Cinq Ordres.* Gênes, outre les œuvres d'Alessi (1500-1572) entre lesquelles *S. Maria in Carignano*, peut citer de nombreux palais parmi lesquels le charmant *Palais Brignola.* Le *Palais Communal de Brescia* est de Formentone. De grands peintres se font grands architectes. Jules Romain construit le *Palais du Té* (Mantoue) et la *Villa Madama* (Rome). Les *Offices* de Florence, la *Villa de Jules II* sont de Vasari et l'illustre Raphaël, dans la *Villa Pandolfini* (Florence), montre la même pureté sereine que dans ses œuvres peintes.

Michel-Ange (1475-1564) c'est la *Coupole de Saint-Pierre de Rome*, c'est le *Moïse*, c'est le *Jugement dernier.* Épris de grandeur sublime,

esprit mêlé de dignité farouche et de tendresse exquise, quelque chose comme une fusion de stoïcisme et de Bible, il répétait volontiers : « Qui suit les autres ne les dépasse pas. » Fier sans vanité, il rendit justice à ceux-là même dont il avait à se plaindre et notamment à Bramante, dont il admira le plan, tout en corrigeant la faiblesse des piliers sur lesquels fut élevée à 132 mètres du sol l'immense et grandiose coupole. Il se mit à l'œuvre à soixante-douze ans (1546-1563), désintéressé, à l'exécution d'un plan simple et fort qui fut gâté plus tard. L'effet du dôme n'est dû à aucun subterfuge : il y a là une franchise marquée, une sobriété étonnante de moyens. L'ossature des soutiens se continue nette. Sur un massif nu, la colonnade circulaire groupe les colonnes deux à deux : elles portent les pilastres des reins de la coupole, pilastres qui se prolongent par les côtes qui suivent la courbe, convergent vers le lanternon, où ils forment faisceau d'autres colonnes : des consoles renversées accotent une couronne de statues dominées par la boule crucifère.



Fig. 6. — Michel-Ange : Laurent de Médicis.

Michel-Ange fut avant tout un sculpteur [1]. Ses chefs-d'œuvre sont : le *Moïse* hardi, sauvage, effrayant, avec sa barbe longue, ses cornes, ses bras musculeux, ses jambes énormes; la *Pieta* (1499) avec la Vierge, tenant sur les genoux le cadavre du Christ, d'un sentiment religieux pénétrant et d'une merveilleuse science anato-

[1] Fils d'un podestat de Caprese et de Chiusi qui le voyait avec peine s'adonner aux beaux-arts, il fut pourtant mis à l'atelier de Domenico et David Ghirlandajo, où un camarade jaloux, Torregiani, d'un coup de poing, lui brisa le nez. Protégé par Laurent de Médicis (chez qui il rencontra l'humaniste Politien), il sculpta un *Crucifix* de bois pour un prieur (qui lui fournit les moyens d'étudier l'anatomie sur les cadavres), partit de Florence avec les Médicis, alla à Venise, revint, sculpta un *Cupidon* endormi perdu (qui fut pris et acheté pour une antique), puis le *Bacchus*, la *Pieta*, le *David* colossal taillé dans un bloc de marbre, abandonné par Simone de Fiésole. Il s'adonne à la peinture (*Sainte Famille* à Florence), dessine le carton de la *guerre de Pise* (perdu), qu'étudieront, le crayon à la main, tous les artistes suivants. Il a vingt-neuf ans. A Rome

mique ; le *Christ* de la Minerve ; le *David* colossal (1501) ; le *Bacchus ;* le *Julien de Médicis* assis, cuirassé, tenant le bâton ; le *Laurent*, coude au genou, méditatif, auquel on a donné le nom de « Penseur » (Pensieroso), les statues allégoriques tourmentées violentes : la *Nuit* et le *Jour*, le *Crépuscule* et l'*Aube*, peu compréhensibles de sens et d'attitudes sur les courbes des frontons brisées où elles accompagnent les Médicis (tout comme les *Prisonniers* qui devaient figurer dans le mausolée du pape).



Fig. 7. — Sansovino : David.

Michel-Ange procède de Donatello et de son *saint Georges ;* Sansovino sort de Donatello et de son *Annonciation*. A Michel-Ange s'oppose Sansovino, un peu comme à Corneille Racine, Andrea Contucci dit Sansovino (1460-1529), qu'il ne faut pas confondre avec Tatti Sansovino, le sculpteur-architecte, a le raffinement du modelé souple sans tomber dans l'afféterie. Sa grâce est faite de pureté, reste saine : il est simple dans l'expression sereine des visages, le naturel des atti-

Jules II lui demande un projet de *mausolée* pour lequel on utilisera les ruines de Saint-Pierre ; mais, sur la suggestion de Bramante, le pape songe à rebâtir la vieille basilique. Froissé, Michel-Ange part, ne revient qu'en ambassadeur et à la suite de menaces adressées par le pape aux Florentins chez qui il s'est réfugié. Il fait la *statue de Jules II* (bronze) pour Saint-Pétrone de Bologne, revient à Rome où l'idée du mausolée semble abandonnée, est chargé (sur la suggestion de Bramante) de décorer à

tudes, le peu de complications du costume et du drapé. C'est le triomphe du goût. Nul n'a connu à ce point l'harmonie de la forme et Sansovino est supérieur à nombre d'artistes plus populaires que lui. Parmi ses œuvres, les plus belles sont la *Vierge* (de S. Agostino, Rome) et le *Baptême du Christ*, deux statues séparées (au portail du Baptistère, Florence). Le Christ debout, dans une attitude humble et digne, reçoit sur le front l'eau qu'avec une écuelle lui verse un saint Jean, d'une superbe expression de noblesse, mais d'une noblesse douce. La décoration de la *Casa Santa* (de Lorette), maison de la Vierge transportée miraculeusement par les anges, occupa Sansovino qui y sculpta un *baldaquin* de marbre, une *Annonciation*, une *Nativité du Christ* et une *Nativité de la Vierge* en haut relief.

Malgré sa haute valeur, Sansovino est moins connu du public que Cellini, grâce au *Persée* et aux écrivains romantiques. Le florentin Benvenuto Cellini (1500-1572) conçoit la statuaire en décorateur et en orfèvre. Il triche avec la réalité, allonge, gonfle, étend, raccourcit en vue de l'effet et sans souci de la vérité. Il est l'homme de ce que nous appelons le petit « bronze ». Son *Persée* élevant la tête de la Méduse (1553) n'a rien de terrible : c'est un bibelot agrandi pour une étagère colossale [1].

Parmi les sculpteurs, les uns suivent le style de Sansovino, d'autres sont tentés par l'imitation périlleuse de Michel-Ange, comme Baccio Bandinelli (1487-1559) qui outre le caractère et la force dans son *Her-*

fresque la *chapelle Sixtine*. Lui qui ignore le procédé de la fresque, il s'enquiert, s'enferme dans la chapelle Sixtine, en décore la voûte. Léon X, successeur de Jules II, le charge de la *façade de Santo Lorenzo* à Florence, il en fait le modèle (non exécuté), termine la *coupole de la sacristie de Santo Lorenzo* (*chapelle funéraire* de Laurent et de Julien de Médicis). L'église de la *Minerve* à Rome possède un *Christ* embrassant la croix, qui est de ce temps. De ce temps aussi le siège de Florence et sa défense par l'artiste devenu ingénieur; de ce temps, le tableau de la *Léda* (perdu). Le *Mausolée de Jules II* est achevé (église San Pietro in Vincoli) avec le *pape* couché et le *Moïse*. La fin de la décoration de la *chapelle Sixtine* avec le *Jugement dernier* a lieu sous Paul III. Alors prennent place les travaux de Saint-Pierre, à travers les intrigues. Michel-Ange meurt le 17 février 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans, « laissant son âme à Dieu, son corps à la terre, son bien à ses plus proches parents ».

[1] Cellini vint en France, à la cour de François Ier, y fit la *nymphe de Fontainebleau*, bas-relief bronze (Louvre). On cite sa *Salière de Vienne* (décoration confuse) et un beau *bouclier*. — Jean de Bologne fait partie de l'école française.

cule et Cacus du Palazzo Vecchio (de Florence). Le bas-relief tient moins de place qu'autrefois. Les grands tombeaux d'apparat sont plus nombreux [1].

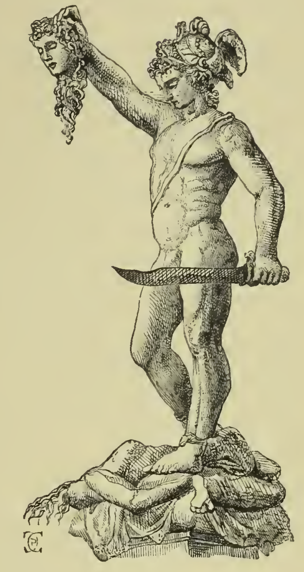


Fig. 8. — Cellini : Persée.

L'école florentine est plus intellectuelle que sentimentale. Les tableaux y sont composés comme des constructions rationnelles. Le mystère y est un des éléments d'intérêt, mystère de sourire dans les yeux, mystère dans le sujet même, comme dans Botticelli, dans Michel-Ange qui y mêle quelque chose de farouche. Le *Printemps* de Botticelli est une énigme ; mais il faut avouer que certains personnages (accessoires il est vrai) sont aussi des énigmes dans la décoration de la Chapelle Sixtine. Les attitudes sont souvent peu naturelles, outrées dans le sens d'une grâce voulue (Botticelli) ou d'une force tourmentée (Michel-Ange). André del Sarto détonne, est égaré dans cette école. Les Florentins sont surtout des dessinateurs [2].

[1] *Monuments de Gaston de Foix* et de *Curzio* (Musée Bréra de Milan), de *Vimercati* et de *Caracciolo* (cathédrale de Milan) par Agostino Busti dit le Bambaja (commencement du XVIe siècle), de *Colleone* à Bergame par Gio Antonio Amadeo (1447-1522) ; de *Vendramin* et de *Bernardo* par Alessandro Léopardo ? — 1521), des *Mocenigo, Marcello,* à Venise, par les Lombardi (Pietro + 1519 ; Tullio + 1559 ; Antonio ?) à qui Venise doit également, à Saint-Jean et Paul, un *saint Thomas* ; à Saint-Salvator, un *saint Jérôme ;* aux Frari, un *saint Jean,* un *saint Antoine,* un *saint Jérôme,* un *saint Paul.* C'est Pietro Lombardo qui fondit en bronze et compléta de bas reliefs le *monument de Colleone* par Andréa Verrocchio (1435-1488). A la Santa Casa de Lorette est une *Madone* et sont des *portes de bronze* de Girolamo Lombardo. Rustici (1474-1555) au baptistère de Florence, dans son groupe de *Jean* entre deux saints personnages, se rapproche de l'idéal de Sansovino, tandis que le padouan Riccio dit le Briosco (1470-1532) fait songer à Cellini dans la conception de sa *Judith.* Begarelli de Modène (1498-1565) recherche la grâce naïve, se spécialise dans la terre cuite.

[2] Alessandro ou Sandro Botticelli (1446-1510) a un style tellement personnel que ses œuvres sont des plus aisément reconnaissables. Son pinceau affectionne des expressions de têtes rêveuses d'une idéalisation un peu froide, dont curieusement le type n'a rien d'italien. Il se plaît aux allongements élancés des jambes. Le dessin du drapé, malgré une certaine simplicité, a parfois des plis tourmentés chers aux graveurs (il a beaucoup gravé, notamment pour une édition de Dante). Nul moins que lui n'est primitif, il raffine ; ses personnages semblent plus des êtres d'intelligence que des êtres

La grâce traditionnelle siennoise se retrouve dans Bazzi dit le Sodoma (1473?-1549) qui, originaire de Verceil, acquiert un tel renom à Sienne

de sentiment. Les mouvements d'une noblesse maniérée ont quelque chose de saccadé. Outre ses tableaux religieux, il a laissé son *Printemps*, sorte d'énigme peu déchiffrable, mais qu'on n'oublie plus quand on l'a considéré un instant.

Fra Bartolommeo di Paolo del Fattorino (1475-1517), dit Baccio della Porta, après avoir renié la peinture et détruit ses œuvres pour embrasser la vie religieuse à la voix de Savonarole, fut ramené à l'art par Raphaël qu'il connut à Florence. On vante en lui une grande souplesse de génie qui lui permettait d'être, ici fort et terrible (Saint-Marc), là gracieux et sensuel (Saint-Sébastien). Albertinelli (1474-1515), son élève, s'élève au-dessus de lui-même dans la belle et célèbre *Visitation* (de Florence).

De Léonard de Vinci (1452-1519), sculpteur, architecte, ingénieur, savant, musicien, poète, peintre, Vasari a pu dire : « il a mis l'excellence sur l'excellence et la perfection sur la perfection ». Plus pondéré que Michel-Ange, il frappe moins, pénètre davantage. Une vie troublante, mystérieuse, émane de ses tableaux. Ce n'est pas un spectacle, c'est une sorte de conversation muette avec les personnages représentés. Le charme est tel que l'on a pu le comparer à une fascination, à un ensorcellement. On s'étonne de l'immobilité de ces êtres créés par le pinceau ou plutôt, par une illusion étrange, il semble peu à peu que les lignes vibrent, que les surfaces palpitent, que des sourires vivent dans ces yeux. A Milan, *la Cène* et les portraits de *G. Sforza* et d'*Isabelle d'Aragon;* à Rome, une *Vierge*, un *saint Jérôme;* à Florence, l'*Adoration des Mages* (inachevée) ; à Paris, la *Joconde*, la *sainte Anne*, la *Vierge aux rochers,* la *Belle Ferronnière*, un *saint Jean*, un *Bacchus*. Un grand artiste, Luini, que l'on rattache généralement à l'école milanaise parce qu'il a travaillé surtout à Milan, a, dans son style, le même idéal et un peu de la manière de Léonard avec plus d'aisance naïve.

Luca Signorelli (1441-1523), élève de Piero della Francesca, aime les effets de vigueur et de force, fait parade de sa science des raccourcis. Pourtant dans ses figures de femmes, il s'apaise, se rapproche de Léonard par une sorte de beauté où l'expression d'intelligence tient la plus grande place.

Andrea del Sarto (1487-1531) est plus connu du public grâce à la douceur facilement reconnaissable du type qu'il affectionne. Il est le plus coloriste des Florentins, mais aussi le plus vulgaire, si l'on peut dire. Toutes ses têtes ont un air modeste et sympathique dans leur ovale élargi, dessin de visage où l'on croit reconnaître les traits de cette Lucrezia qui a fait le malheur de sa vie. André del Sarto, matériel, n'a ni exubérance ni fougue. Il compose bien ; aussi l'appela-t-on le « sans faute » senza errori. Il a peint de nombreuses *Sainte Famille*, et son tableau de la *Charité* est populaire. Son élève Jacopo Carucci da Pontormo (1494-1559) se signala dans le portrait (*Cosme le Vieux*, *Hippolyte de Médicis* (Florence); *Jeune homme* (Vienne). Il a peint aussi à fresque de nombreux sujets religieux, notamment la *Visitation* (1516, à Florence.)

Michel-Ange (1475-1564) raillait la peinture à l'huile comme une occupation de femme. Il n'avait jamais peint à fresque, lorsque sur les conseils de Bramante, le pape le chargea de la décoration du plafond de la chapelle Sixtine. Ce n'est pas un tableau mais toute la peinture et toute la Bible que le grand artiste résolut de fixer sur les murs en un vaste poème de lignes et de couleurs : *Dieu* séparant des ténèbres la lumière, la *Création* de la Terre et de la Lune, la création des animaux, la création de l'Homme, la création de la Femme, la *Tentation*, le *Sacrifice d'Abel*, le *Déluge*,

que le pape Jules lui confie la décoration des *Stances* du Vatican. On reconnaît, dans son style souple et fin, les influences de Léonard de Vinci et de Raphaël. Son chef-d'œuvre est la *Légende de saint Benoît* (fresques au Cloître de Monte Oliveto près de Sienne.)[1]

Venise, la ville cosmopolite en rapports quotidiens avec l'Orient, garde en tout une physionomie particulière. Les sujets traités par ses peintres ne diffèrent pas beaucoup, mais l'esprit dans lequel ils sont traités n'est plus le même : les tableaux religieux ont quelque chose de théâtral, un ordonnancement d'apparat. Dans la *Famille Pesaro* (par le Titien) la Vierge semble une parente. Que dire des compagnies où le Véronèse fait figurer le Christ, parfois si peu important qu'il l'y faut chercher pour le trouver ? Il semble que, pour les Vénitiens, il y ait deux mythologies, la chrétienne et la païenne. L'allégorie et le symbole, l'au-delà, les inquiètent peu. Ils peignent pour peindre et les toiles du Giorgione sont souvent des anecdotes incompréhensibles, — des prétextes à tableaux. De tout cela émane un bonheur de vivre, une joie matérielle de santé physique. Tous ont l'air de gens heureux. Une œuvre

l'*Ivresse de Noé*. Tout cela encadré d'architecture feinte, colonnes et corniches, avec pour soutiens les *Prophètes* effrayants, les *Sibylles* farouches, une évocation d'un monde de mystère portant en lui la vérité future. De 1508 à 1512 les pages magistrales se développèrent. Nul n'a trouvé jamais un pareil type de l'Ève, mère du genre humain, forte et fine; nul n'eut cet éclair de génie qui rendit visible le geste créateur du Tout-Puissant quand il sort l'Homme de la nuit du néant. Trente ans plus tard, le poème eut son épilogue : après la Création, le *Jugement dernier*, 20 mètres sur 10 mètres, le Christ imberbe, juge de la vie terminée, ici les bons, là les méchants, toute une cohue d'êtres qui ne devaient être d'aucun temps par le costume. Et des épisodes merveilleux, cette mère ramenant à elle sa fille, dans une attitude de protection. On a raillé ces nudités : qui donc y songe ? Qui donc ne s'étonne d'apprendre que les papes Paul IV et Clément XII firent habiller les personnages par Daniel de Volterre (qui en reçut le surnom de « culottier ») et par Stefano Pozzi.

Daniel de Volterre (1509-1566) justifia d'ailleurs la prédiction du maître qui répétait que son exemple serait funeste. Daniel n'a guère abouti qu'à des grosseurs creuses et à du mouvement dans le vide. Cependant sa *Descente de Croix* est bien composée : le groupe de la Vierge évanouie est d'une belle facture. Aussi a-t-on prétendu qu'il avait fait ce tableau sur les données de Michel-Ange. Le Bronzino (1502-1572), lui aussi, imita, mais c'est dans le portrait qu'il fut appréciable, y demeurant personnel.

[1] Rome, villa Farnésine : le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, la *Famille de Darius* ; — Sienne : *Saint-Victor* dans un motif en forme de portique. — Avec Beccafumi (1486-1551), Salimbene (1557-1613) et Vanni (1563?-1609) commence la décadence.

d'un Bellini, à Rome, représente les *dieux sur la terre :* c'est une sorte d'Arcadie où les plaisirs n'ont rien de relevé, c'est un peu l'école vénitienne symbolisée.

Venise, c'est le charnel, c'est la chair, — les carnations vivantes,



Fig. 9. — Botticelli : La Vierge assise sur un trône.

les jeux de lumière sur les visages, les modelés du corps, les demi-jours chauds du clair-obscur. La détrempe, la fresque même n'auraient permis rien de semblable : la peinture à l'huile dont le secret fut apporté par Antonello de Messine, vers 1473, fournit des ressources propres, qui correspondaient merveilleusement aux tendances vénitiennes. On peignit « gras. »

Pendant une première période, les peintres restèrent dessinateurs, fermes. L'influence du padouan Mantegna, tout en élargissant la

manière, se ressentit de ce qu'il était graveur. [1] Les Bellini [2] ne donnent point à la couleur plus d'importance qu'au dessin : ils « composent » en dessinateurs. La *Madone de Saint-Giobbe* (Saint-Job) à Venise par Gentile Bellini est peut-être l'œuvre la plus caractéristique de ce moment court entre le style religieux et le style païen ou du moins « paganisé », si l'on peut dire. Le paysage, où Cima [3]

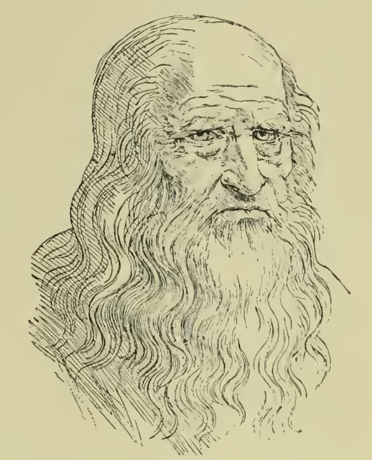


Fig. 10. — Léonard de Vinci : Portrait par lui-même.

[1] Andréa Mantegna (1431-1506) n'est pas un vénitien d'origine. A Padoue, sa ville natale (cathédrale et surtout église Eremitani), il a laissé des fresques admirables (la *Vierge*, les *Légendes de saint Jacques et de saint Christophe*). A Mantoue, il a représenté, en un groupe merveilleux, la *Cour des Gonzague*. Il devait à Squarcione (1394-1474) dont il fut l'élève, et à l'étude des Antiques, une extraordinaire science de dessin qu'il compléta par les qualités de coloriste dans l'atelier du vénitien Jacopo Bellini (1394-1470) dont il devait épouser la fille. Il se plaît aux nombreux personnages, placés dans de belles architectures et de beaux paysages, parmi les fleurs et les fruits. Sa ligne est déjà ferme sans sécheresse, sa couleur déjà plus grasse sans empâtement [1].

[2] Beaux-frères de Mantegna, Gentile Bellini (1421-1507) et Giovanni Bellini (1427-1516) acquirent une telle renommée de portraitistes que le turc Mahomet II voulut avoir son *portrait* de la main de l'un d'eux. De ce voyage à Constantinople, il est resté de précieux croquis, des dessins d'une préciosité fine, d'une manière sûre sans violence, comparables à ceux d'Holbein [2].

[3] Cima da Conegliano (1489-1508), élève de Bellini, est remarquable par la fraîcheur légère de son coloris : les sites de ses paysages sont aérés, gracieux, aimables. Il y a plus d'action chez Carpaccio (1470-1519), mais moins de grandeur et de noblesse. Palma Vecchio (1480-1528) a plus de force, manœuvre bien les ensembles, excelle à rendre la beauté féminine du type vénitien : ses paysages étaient renommés. Le Titien lui aussi aura de merveilleux paysages, superbes décors où il situe ses scènes mythologiques. Le milieu pour lui devient quelque chose de scénique, qu'il s'agisse de lointains aérés (*Diane et Calisto*) ou de superbes colonnes qui se dressent sans qu'on en voie le haut et dominent la scène en occupant les deux tiers du tableau (*la Famille Pesaro*). — Le Bassan (1510-1592), grand portraitiste, sera aussi peintre des champs (et animalier).

* Vérone : la *Vierge et huit saints;* Venise : *Saint Georges*; Milan : *Vierge glorieuse;* Florence : *triptyque;* Vienne : *Saint Sébastien;* Londres : *Madone;* Louvre : le *Calvaire*, le *Parnasse*, la *Sagesse victorieuse;* Hampton Court : *Cartons* (très restaurés) du cortège triomphal de César.

** Gentile : Venise, volets de l'orgue de Saint-Marc, la *Procession*, le *Miracle*, *Apothéose de Giustiniani*, portrait de *doge;* Milan : *Saint Marc* prêchant à Alexandrie ; Pesth, *Portrait;* Berlin : *Madone;* Paris : *Portrait.* Giovanni : *Venise*, *Pieta*, *Madones*, parmi lesquelles la *Madone sur le trône*, à Saint Giobbe, noble, vivante, superbement drapée.

place ses Madones, joue un rôle aux dépens des personnages principaux. Le paysage, autrefois accessoire, agrandit son domaine : il n'est plus un fond quelconque ou conventionnel, il est la nature, avec quelque tricherie décorative. Venise donne ainsi aux choses muettes un rang qu'elles n'avaient point. Les gothiques, les primitifs, ont précisé le costume en l'étriquant dans des névroses de plis ; Venise aime la splendeur des draperies épaisses, qui étoffent largement, d'une richesse ample où vibrent les colorations franches.



Fig. 11. — Léonard de Vinci : La Joconde.

On pourrait dire que les Vénitiens ont peint directement, c'est-à-dire sans dessin préalable, sans contours à remplir, — mais en dessinant avec la couleur même ou plutôt en procédant par masses, sans trait. Pour eux comme dans la nature, le dessin ne « sera » que le résultat des couleurs juxtaposées : ainsi s'explique que Michel-Ange ait pu dire du Titien qu'il avait tout, sauf le dessin. Pour le Titien, comme pour le Giorgone, il n'y a que des masses et des modelés, il n'y a pas de ligne, — et, sur ce point, ils sont dans la vérité. Aussi quelle pro-

fondeur dans ces pâtes où le regard s'arrête, où pénètre la lumière ! Devant ces toiles, où le Giorgione nous représente quelque anecdote parfois peu intelligible, nous ne songeons qu'à la maîtrise de l'artiste prestigieux, à ces tons extraordinaires des chairs, à cette tiédeur vivante qui s'exhale de ses carnations [1].

Du Titien (Tiziano Vecelli, 1477-1575) on a dit qu'il peignait avec de la « chair broyée ». La vie dans ses portraits, la beauté toute sensuelle du nu, ses merveilleux paysages, la diversité des genres traités et

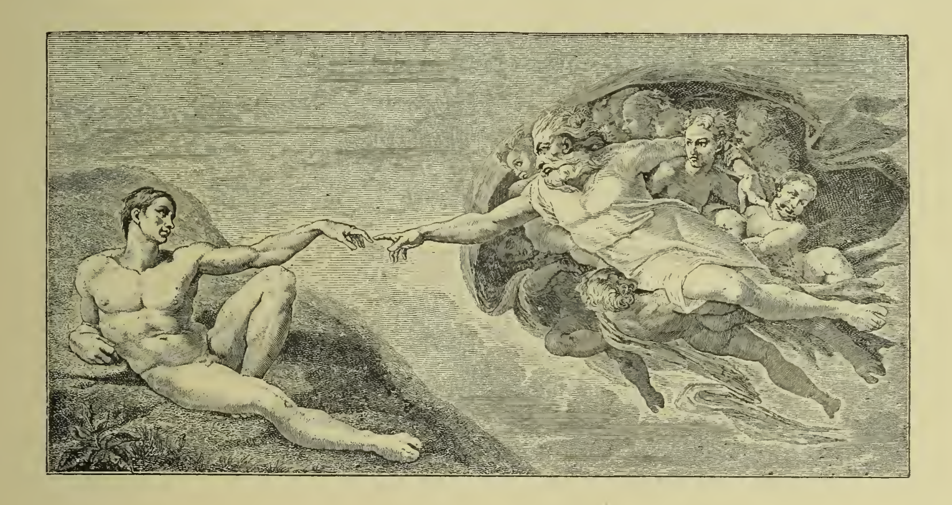


Fig. 12. — Michel-Ange : Création de l'homme.

la souplesse variée de la manière, expliquent son influence continuée sur les peintres de notre temps [2].

[1] Barbarelli (1477-1511), dit le Giorgione, élève des Bellini, est un disciple de l'art pour l'art. Au Louvre : le *Concert champêtre*, *Sainte Famille*; — à Vienne : *les Sages de Chaldée*; — à Florence : *Concert*, *Salomon*, *Moïse*; — à Venise : *Paysages*; — *Vierges à Castelfranco et à Madrid*.

[2] Ses toiles religieuses (la *Vierge* et plusieurs saints, le *Christ* présenté au peuple, le *Martyre de saint Pierre* (brûlé en 1867), le *Martyre de saint Laurent*, son chef-d'œuvre même, l'*Assomption*, montrent un ordonnancement grandiose en vue de l'effet qui reste moins religieux que chez Raphaël, — sauf pourtant dans la *Mise au Tombeau* et dans le *Christ couronné d'épines*. Les scènes mythologiques à nombreux personnages (*Diane et Calisto*, *Diane et Actéon*) étonnent par la variété des belles figures nues qu'il a aimé à peindre aussi isolées (ses nombreuses *Vénus*, la *Maîtresse de Philippe II*). Dans le portrait il est au moins égal aux plus grands (*Charles-Quint assis*, *Charles-Quint debout*, *Alphonse d'Avalos*, *Laura de' Dianti*, l'*Homme au gant*).

Le Titien reste dramaturge, le Véronèse[1] compose des féeries : ses immenses tableaux semblent des stations de cortèges, des acteurs dans un décor. Point de fête sans soleil ! Les colorations sont vives, claires, gaies. Le Véronèse est un décorateur de génie, épris de somptuosité, de magnificence. Un jour, il a su se faire l'égal des plus grands, quand il a peint l'adorable tête du Christ (*Pèlerins d'Emmaüs*, Louvre).



Fig. 13. — Mantegna : Judith (dessin).

Fécond et inégal, Jacopo Robusti (1518-1594), dit le Tintoret, est un élève du Titien : on a pu dire qu'il avait trois pinceaux, un d'or, un d'argent, un de plomb. Sa *Junon allaitant Hercule* est de son pinceau d'or.

Pâris Bordone (1501-1570) imite le Titien et le Giorgione. Son chef-d'œuvre est l'*Anneau de Saint-Marc* (Académie de Venise) et il laisse de beaux portraits.

Allegri (1494-1534) dit le Corrège, sinon par son origine, par son style se rapproche des Vénitiens : il est le peintre de la grâce et son charme n'a pas été égalé, quand il ne verse pas, comme quelquefois, dans l'afféterie. La transparence inimitable de son coloris lui assure une place à part. Ses qualités, plus aimables que fortes, sont caractérisées par la Nativité (ou *Nuit du Corrège*), à Dresde, par le *Mariage mystique de sainte Catherine* et l'*Antiope* (au Louvre), — ainsi que par le *saint Jérôme* et les fresques de Parme.

Dès ses débuts, l'École ombrienne et romaine (qu'on peut réunir puisque le plus grand ombrien est le Pérugin et que le plus grand

[1] Paolo Caliari de Vérone (1528-1588), dit Paul Véronèse : *Noces de Cana* (Louvre). Belle *Sainte Famille* dans une note simple (à Venise).

romain est Raphaël, son élève), a montré dans Gentile da Fabriano (1370-1450) ses qualités de composition habile, d'expression douce et sereine. Piero della Francesca (1423-1509 ?) [1] ainsi que Melozzo da Forli (1438-1494) s'était rapproché de l'idéal florentin. Condisciple de Léonard de Vinci dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio (1435-1488), Pietro Vanucci (1446-1524) dit le Pérugin, subit l'influence florentine dans ses œuvres où dominent la grâce rêveuse, une limpidité et une fraîcheur incroyable de coloris, la pureté des lumières et le rendu de l'air [2]. Parmi ses élèves il compta le Pinturicchio (1454-1513), resté fidèle à son enseignement avec plus de recherche de l'effet [3], — et Raphaël.



Fig. 14. — Titien : Laura de' Dianti.

Que dire de l'illustre Raphaël ! Nul artiste n'a laissé plus de chefs-d'œuvre. En énumérer les titres c'est évoquer dans l'esprit la vision, l'apparition d'images que tout le monde connaît — en même temps qu'une impression de sérénité triomphale, de perfection atteinte comme sans effort et par le développement naturel d'un beau génie. Qu'il peuple de foules l'*École d'Athènes*, la *Dispute du Saint Sacrement*, qu'il réduise à quelques personnages la *Transfiguration*, qu'il tente l'allégorie grandiose dans ses *Sibylles*, qu'il concentre sur deux personnages l'intérêt du tableau comme dans ses *Madones*, toutes célèbres, qu'il lutte avec la vie individuelle dans le portrait, il est toujours le divin

[1] *Fresque* au dôme d'Arezzo ; à Borgo San Sepolcro ; *Flagellation* au dôme d'Urbin.

[2] *Fresques* célèbres au Collegio del Cambio, Pérouse ; *Couronnement de la Vierge*, la *Transfiguration*, musée de Pérouse ; *fresques* au Vatican.

[3] Œuvres au Vatican, à Sienne, à Spello, à Pérouse.

Raphaël[1]. La composition est toujours nouvelle. Les attitudes ne se répètent jamais. L'expression de jeune maternité qu'il a donnée à ses madones se montre sous des aspects aussi nombreux que ses madones mêmes. On en compte 57, parmi lesquelles les plus renommées sont : la *Madone de Saint-Sixte* (Dresde), la *Vierge à la chaise* (Florence), la *Belle Jardinière* (Louvre), la *Madone de Foligno* (Vatican), la *Madone à l'Impannata* (Rome), la *Sainte famille de Naples*, la *Madone à la Tente* (Turin), la *Vierge au puits* (Flo-



Fig. 15. — Le Corrège : Mariage mystique de sainte Catherine.

rence), *Vierge au chardonneret* (Florence), *Madone Colonna* (Berlin), *Madone Ansidei* (Londres), *Madone du Grand-Duc* (Florence), *Madone au*

[1] Raffaello Santi dit Sanzio dit Raphaël (1483-1520), après sa période péruginesque (où il imite le Pérugin, *Couronnement de la Vierge*, Vatican), a subi un peu l'influence de Michel-Ange (*Incendie du Bourg*). Outre ses madones, tout le monde connaît ses *fresques* des *Chambres* ou *Stances* du Vatican (*Dispute du Saint Sacrement*, le *Parnasse*, l'*École d'Athènes*, *Héliodore*, la *Messe de Bolsène*, la *Délivrance de Saint-Pierre*, l'*Incendie du Bourg*, *la Bataille de Constantin*, peinte par Jules Romain d'après ses dessins), la décoration des *Loges*, de la *Farnésine* (*Amour et Psyché*, *Triomphe de Galatée*). Les merveilleuses *Sibylles* sont à Sainte-Marie de la Paix. La *Transfiguration* est à la Galerie du Vatican. Comment tout citer et comment omettre la *Sainte-Cécile* (Bologne), les *tapisseries* (Vatican), la *Mise au tombeau* (galerie Borghèse), le *saint Michel* (Louvre), le *Sposalizio* (Mariage de la Vierge) à Milan, la *Vision d'Ezéchiel* (Florence), les *Trois Grâces* (Londres), la *Fornarina* (Rome), *Léon X*, *Jules II* (Florence), *Jeanne d'Aragon*, *Castiglione* (Paris), le *Violoniste* (Rome), etc.

Baldaquin (Florence), *Madone aux herbes* (Vienne), *Madone Bridgewater* (Londres), les *Madones de Munich*, la *Madone au Voile* (Paris), la *Sainte Famille de François Ier* (Paris), etc.[1].

Le style de l'école siculo-napolitaine, au xve et au xvie siècle, est mal



Fig. 16. — Le Pérugin : Pieta (Florence).

défini. Il se rapproche d'abord de la manière vénitienne avec Antonello de Messine (1414-1493), qui voyage en Flandre, y apprend le procédé de l'huile, va à Venise, le communique et y prend peut-être ce coloris chaud et puissant qu'on admire dans ses *portraits*, fouillés, où domine le

[1] L'école romaine se continue. Jules Romain (Pippi, 1492-1546), d'un style parfois emphatique, collaborateur de Raphaël, est meilleur quand il vise moins haut (*Sainte Famille au bassin*, Dresde ; *sainte Cécile*, Rome ; *Danse des Muses*, Florence). Jean d'Udine (1487-1564) est un décorateur. Le Baroche (1528-1612) imite la manière du Corrège (*Repos en Égypte* ou la *Vierge à l'écuelle ; Descente de croix*).

caractère[1]. Andrea Sabbatini (1480-1545) de Salerne, élève de Raphaël, suivra le style de son maître. Avec Salvator Rosa nous serons dans le XVIIe siècle.

C'est au XVIIe aussi que l'école bolonaise exercera son influence sur toute



Fig. 17. — Annibal Carrache : Déposition.

l'Europe ou du moins verra toute l'Europe affecter le style dont elle a, la première, donné la recette. De même qu'après les grandes floraisons littéraires vient l'époque des didactiques, les Carrache fondèrent à la fin du XVIe siècle leur Académie des « incamminati » (les « mis en chemin, les initiés) avec plâtres, estampes, modèles vivants, anatomie. Le métier réunissait ses secrets, rédigeait ses lois, ses formules : le style variait selon le sujet à traiter et l'effet à produire ; en prenant à chacun des maîtres antérieurs ce qu'il avait de mieux. De là l'éclectisme bolonais dont il ne faut point médire, car il fut ce qu'il pouvait être et devait être à l'heure où il vint, — car il produisit des artistes éminents. Les *Vierges* du lombard Raibolini dit Francia (1450-1517), élève du ferrarais Lorenzo Costa (1460-1535) dont il se rapproche par le coloris, avaient mérité que

[1] Messine : *Vierge* (1473) ; — Anvers : *Crucifixion* (1475) ; — Venise : *Vierge*, *Christ* ; — Vienne : *Christ ;* — Londres : *Christ ;* — *Portraits* à Florence, à Milan, à Berlin, à Paris.



Fig. 18. — Raphaël : La Belle Jardinière.

Raphaël les déclarât des chefs-d'œuvre[1] ; mais c'est Louis Carrache (1559-1619)[2] qui fonda la véritable école bolonaise qu'il dirigea, aidé d'Augustin Carrache (1557-1602), professeur et théoricien[3], et d'Annibal Carrache (1560-1609) qui fut le meilleur peintre des trois[4], moindre pourtant que ceux qui viendront au siècle suivant[5].

Louis Carrache avait conquis l'art par une volonté opiniâtre ; ses camarades le surnommaient le « bœuf ». A force d'étudier les maîtres, il était devenu peintre remarquable. Là est l'explication de ses théories et de la fondation de son école. Le travail, l'effort, l'étude peuvent tout et arrivent même à faire germer (ou à suppléer) le don. Que devenait en cela l'imagination primesautière, le tempérament ? L'Art était une école d'éloquence académique picturale. C'est au nom de tout cela que, par un excès contraire, se lève l'adversaire, le lombard Caravage (1569-1609). A cette science qui compose, dose, pondère et idéalise, il oppose le tempérament », le « laisser-aller » énergique, puissant, tel quel, violent, vulgaire même. Otez tous ces voiles entre la réalité et l'artiste ! Le Caravage, chef des naturalistes, laissa (mieux que des théories) des œuvres fortes où il a atteint à la beauté, même à la beauté religieuse, comme dans la superbe *Mise au tombeau* (du Vatican). Son influence dominera, au siècle suivant, l'école napolitaine[6].

[1] Dresde : *Allégorie de Jean Doria.*

[2] Louis Carrache : *Suzanne* (Londres), *Transfiguration* (Bologne).

[3] Augustin Carrache : *Saint-François* (Vienne), la *Communion de saint Jérôme*, la *Femme adultère*, l'*Amour vainqueur*.

[4] Annibal Carrache : le *Raboteur* ou la *Sainte famille*, *Vierge et saints* (Dresde), *Sainte Famille* (Florence), *Assomption* (Dresde et Bologne), *Saint-Roch* (Dresde), *Danaé*, *Vénus*, *Hercule enfant*.

[5] Le Primatice (1504-1570), très décorateur, avait poursuivi surtout l'idéal de l'école romaine sur les traces de Jules Romain. Il séjourna en France où nous le retrouverons avec Niccolo dell Abbate et d'autres.

[6] Andrea Solario (?-1535), comme Luini, dont nous avons parlé, est un artiste précieux, raffiné, d'idéal florentin, qui a laissé la *Vierge au coussin vert* (Louvre) et l'*Homme à l'œillet* (Londres).

La Renaissance en France.

Pas plus en France qu'ailleurs, la Renaissance n'a sa date fixe et tranchée de début. Une longue période de transition fait transparaître peu à peu les éléments classiques, qui insensiblement prennent la première place, imposent leur système et dominent à leur tour.

Dans l'architecture, les progrès de cette métamorphose sont plus manifestes que dans les arts de la peinture et de la sculpture. La peinture, étant donné le manque d'œuvres antiques, ne participa en somme qu'indirectement au mouvement nouveau : les peintres du xve et du xvie siècle n'ont eu de « classique » que les sujets païens et gréco-romains qu'ils ont traités et encore est-il nécessaire de noter que ces sujets mythologiques ne sont point fréquents, même au xvie siècle, ou que du moins ils demeurent bien moins nombreux que les sujets empruntés à la religion. En fait, c'est surtout avec les Carrache, après les Carrache et avec leur école que la mythologie sera la matière principale, la mine de la peinture. La sculpture, par le nu, par l'étude plus profonde du corps humain, se rapproche davantage et plus vite de l'antiquité. Bien que les artistes connussent surtout les bas-reliefs romains et que l'influence des modèles antiques ait été restreinte en raison du petit nombre de chefs-d'œuvre encore exhumés, la sculpture comme l'architecture eut des choses à imiter, — ce que la peinture n'avait point.

La Renaissance française mérite une place très considérable. Longtemps admirateurs exclusifs des gloires étrangères, nous avons laissé tomber dans l'oubli nos gloires nationales. Que de merveilles ont dis-

paru dans les tourmentes politiques et sociales ! Il en reste pourtant assez pour montrer la vitalité de l'art français avec les caractères marqués de son originalité — et pour faire honte aussi du petit nombre des noms propres sauvés de l'oubli ! Et quelles incertitudes sur les attributions ! La plupart de ces noms se retrouvent dans les comptes, dans les inventaires, dans les textes de marchés. On peut évaluer approximativement, pour le xvi[e] siècle, les noms connus de « maîtres d'œuvres » à 400, de peintres à 350 et de sculpteurs à 230.

Ces documents écrits, pauvres archives de nos gloires, offrent ceci de précieux, qu'ils témoignent de l'universalité de nos artistes qui, de même qu'en Italie, faisaient souvent rayonner leur activité sur le domaine entier des arts.

Il y avait donc une école française avant la Renaissance et cette école se continua, toute française encore, pendant la Renaissance et après, et, là même où elle suivit le mouvement général de l'art au xvi[e] siècle, sut y garder son allure particulière : à côté des italianisants persista la tradition nationale.

Ces influences étrangères, italienne pour une part, flamande pour une autre (qu'on néglige trop), se mêlèrent heureusement, se fondirent, furent absorbées, n'absorbèrent point. Ces influences, on alla les chercher ou elles s'importèrent.

L'individualisme flamand pénétra par juxtaposition, par échanges, grâce à la maison de Bourgogne, à ses ducs Mécènes, riches, dépensiers, désireux de bien-être actuel et de gloire future, — occupés d'eux et de leur personne avec un égoïsme supérieur qui agrandit l'art dans ce qu'il a d'intime et de privé.

L'idéalisme italien, d'une ouverture plus large, d'une conception plus aérée et plus grande, habitué à parler aux foules sur les vastes espaces des murs d'églises ou de palais, est plus visible, plus marqué : c'est l'art dans ce qu'il a de public, de général, art de peuple, art d'humanité.

Ce qu'admirèrent les Français en Italie, ce ne fut point, comme on le répète, l'antiquité, la tradition classique. Ils furent émerveillés surtout du bonheur qu'il y avait et qu'il y aurait à vivre dans un milieu de luxe, d'apparat et de beauté comme celui qu'ils avaient devant les yeux. Les

ruines romaines les préoccupaient fort peu et les arts, moins qu'on ne le dit ou du moins à un point de vue moins élevé qu'on ne le dit. C'est ainsi que Charles VIII écrit à son beau-frère que l'Italie « avec ses jardins »



Fig. 1. — Fr. Clouet : Elisabeth d'Autriche.

est un paradis terrestre. Plus tard le cardinal Briçonnet parlait à Anne de Bretagne de la « beauté incréable » de tout ce qu'il voyait à Florence ; mais il est notable qu'il ajoute que, pour rendre le charme de ces choses, il faudrait l'art, non d'artistes italiens, mais de français, — « le beau parler de Chartier, la subtilité de maître Jean de Meung et la main de Fouquet », du grand Fouquet.

Ainsi on célèbre la beauté de la nature, du climat, du paysage et aussi la science raffinée d'une vie de bien-être et de joie. Ces palais où l'on est si heureux, moins tristes que les châteaux de France, charment par leurs aménagements, par leur confort de demeures de plaisir. Plus tard la mythologie plaira aux Valois, surtout en raison des nudités auxquelles elle se prête.

D'ailleurs les artistes qui vivent à la cour de France, y étaient déjà employés à l'ordonnance des fêtes et à la décoration des cérémonies : ils avaient un peu la fonction des poètes, valets de chambre du roi. Leur rôle était analogue à celui du poète Clément Marot, « illustrant » de petits poèmes les incidents de la vie journalière de la cour. Il s'ensuivait, pour les uns comme pour les autres, artistes et écrivains, une sorte de domestication, sans indépendance sans doute, mais aussi une garantie, une protection à l'égard de ce qui n'était pas le roi ; d'autre part, cet art, qui consistait surtout en improvisation, réclamait et exerçait une certaine dextérité de procédé, une habileté de tour de main rapide. Ces « peintres » du roi devenaient en outre des personnages importants, dont les services étaient appréciés quand il s'agissait de « faire aussi beau que le voisin », d'organiser quelque réception, quelque cortège. Et de tout cela on s'inquiétait plus qu'autrefois. Le règne de la force s'humanisait, se tempérait, se mêlait de beauté. On voulait plaire : l'art en donnait les moyens.

Le milieu du xv[e] siècle avait été une détente.

Après les horreurs de la guerre séculaire contre les Anglais, les cœurs s'étaient desserrés, — chants d'oiseaux après l'orage. Il ne faut pas oublier que si, pour l'Europe, 1453 est l'année de la prise de Constantinople par Mahomet II, c'est pour la France, l'année de la mort de Talbot, de la victoire de Castillon, de l'expulsion de l'étranger, de la fin de la guerre de Cent Ans.

Les fêtes, les entrées de rois, les visites de princes étrangers sont les occasions du déploiement de luxe. Nombre d'artistes exercent une sorte de régence universelle, fournissent des modèles de toutes sortes, des écussons, des devises enjolivées, des allégories, des bannières, des costumes. Les arts semblent peu séparés. Des familles d'artistes se montrent, les Hympe, les Dubreuil, les Dorigny, les Lerambert, les Dumous-

tier, les Houel. Il y a des centres, Tours, Lyon, Avignon aussi et Fontainebleau, ces derniers dans un sens moins national. Pris à part et indépendamment de ce qui lui pourra venir de l'étranger, le style pure-

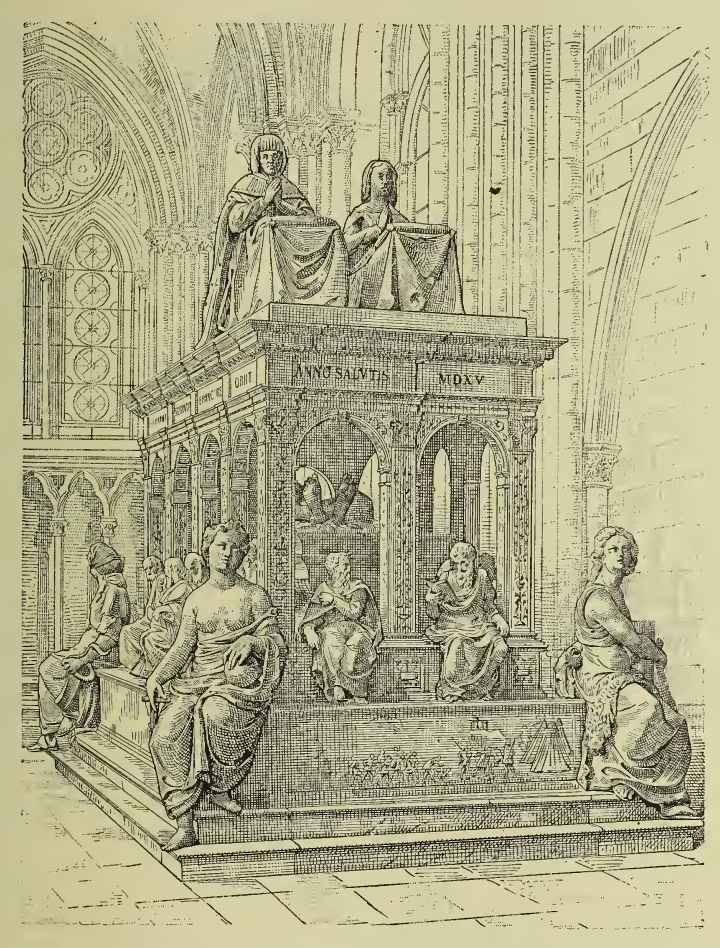


Fig. 2. — Les Juste : Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

ment français voit dominer en lui deux tendances, très explicables par la double origine de notre peinture. La peinture italienne est née de la mosaïque. La nôtre vient de la miniature et du vitrail. C'est à la miniature que nos peintres doivent une sorte de précision mêlée de naïveté : de là vient que le portrait est le genre le plus important chez nous et où l'école française se placera au premier rang. La miniature nette, exacte, documentaire se prêtait aussi à la grâce du décor dont les élé-

ments étaient empruntés à la nature végétale : c'est dans ce sens ornemental que dut se développer aussi la peinture dans les fêtes publiques, ainsi que l'attestent les documents écrits, en l'absence d'œuvres conservées. Mais il ne faut pas omettre que la peinture des vitraux aux effets plus larges, aux colorations plus puissantes et plus chaudes, a été l'école de nombreux peintres du XVIe siècle. Par là s'élargira la manière.

La miniature proprement dite n'est d'ailleurs pas délaissée par les successeurs de Fouquet[1]. Si Jean Poyet dirige les fêtes de l'entrée de la reine Anne à Tours (en 1491), s'il peint les décorations théâtrales des Mystères représentés lors de la réception, il a orné de miniatures un livre d'heures de la reine Anne et fut cru longtemps l'auteur des belles HEURES de la reine, aujourd'hui restituées au talent[2] de Jean Bourdichon (1457-1521). Ce dernier, établi à Tours, est miniaturiste en même temps que portraitiste, décorateur et peut-être sculpteur. Peintre du roi (dès 1484), il nous apparaît, d'après les inventaires et les comptes royaux, comme une sorte de Le Brun dirigeant tout. Il dore un tabernacle pour la chapelle de Louis XI à Plessis-lès-Tours, dore des statues de bois, peint quarante écriteaux à sentences religieuses, des écussons, des modèles de costumes, de bannières, de crosses, de lampes. C'est lui qui dessinera les modèles des tentes et des pavillons pour la célèbre entrevue du Camp du Drap d'or. En 1480, il « pourtraict et painct de plusieurs couleurs sur peaux de parchemin collées ensemble » une vue de la ville de Caudebec, puis des généalogies avec histoires ; on mentionne de lui vingt-quatre miniatures « où il y a un bateau et plusieurs demoiselles et mariniers », qui font de lui un ancêtre de nos maristes. Dans un tableau macabre, il avait représenté la mort, un cadavre plein de vers. En 1516 il fit le portrait de François Ier « au vif », c'est-à-dire d'après nature, et le Musée du Vatican possède de ce grand artiste, dont l'œuvre a presque disparu, un *portrait de saint François de Paul*, envoyé au pape lors de la canonisation.

C'est probablement aux séjours fréquents de Louis XI que Tours dut son importance de foyer d'art. La ville de Fouquet, de Poyet, de Bour-

[1] François Ier aura encore en Robin ou Robinet Testart, son miniaturiste attitré.

[2] A la Bibliothèque Nationale.

dichon, fut la ville des Clouet. Un Clouet avait été peintre de la cour de Bourgogne. Flamand, Jean ou Jehannet Clouet (1485-1541) devint peintre du roi de France en 1518. Célébré par les poètes, il fut honoré d'une médaille frappée à son effigie, médaille autrefois en la possession du collectionneur Mariette et qui portait « Jehannet Clovet Pictor franc. regis ». Il épousa la fille d'un orfèvre de Tours et ne laissa rien qu'un fils François Clouet dit aussi Jehannet (1510-1572) qui se fit naturaliser et devint peintre du roi. Trois œuvres capitales permettent de juger du style délicat, précieux sans faiblesse, de cet éminent portraitiste représenté au Louvre par les portraits (en buste) d'*Elisabeth d'Autriche* (femme de Charles IX) et de *Charles IX* (en pied). Le Musée de Vienne a une *répétition de ce portrait*, mais en grandeur naturelle, avec l'inscription « Charles VIIII très chrestien roy de France en l'aage de XX ans? peinct au vif par Jannet » 1563[1]. Anvers, Berlin et Londres ont des portraits de sa main. On peut étudier au Louvre une vingtaine de portraits attribués à l'école de Clouet et dont plusieurs sont remarquables, notamment le Henri II, en pied, au manteau noir passementé d'or. Le Henri III qui figure dans le *Bal à la Cour* (Louvre) est vivant d'expression : l'attitude, la physionomie, le regard y dénoncent l'homme du guet-apens de Blois.



Fig. 3. — Pilon : Groupe dit « les Trois Grâces ».

Au dernier des Clouet succéda, dans la dignité de peintre du roi, Jehan de Court : il ne reste rien de cet artiste célébré dans les vers de Desportes.

[1] François-Jehannet Clouet fut-il sculpteur ? A la mort de François Ier et de Henri II, il moula le visage et les mains des défunts pour modeler l'effigie de cire que, habillée et couchée, on plaça selon l'usage sur un lit d'apparat dans la salle du rez-de-chaussée (salle des Cariatides) du Louvre et à côté de laquelle on célébrait la messe des morts sur des autels improvisés.

On le voit, le portrait est le genre national, le genre français : sa marque est un très apparent souci de vérité sans sécheresse, une volonté de fidélité, avec quelque chose de moins superficiel qu'ailleurs, de plus familier, de plus intime, de plus pénétré et de plus pénétrant : toute la vie y est dans les yeux.

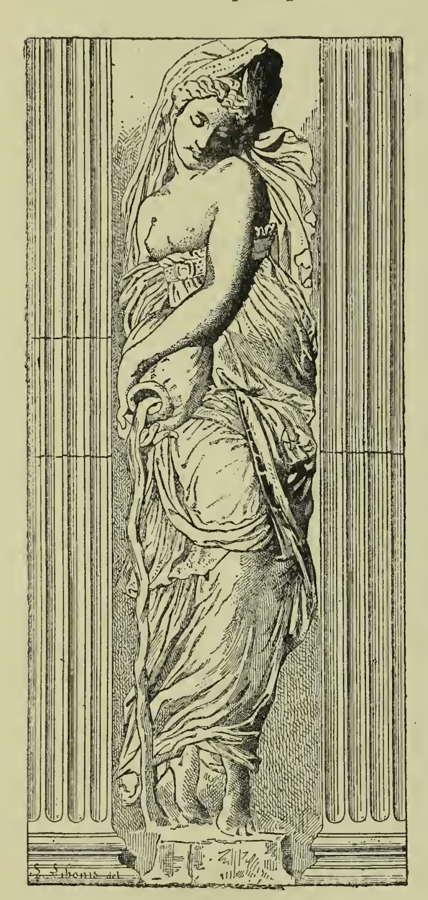


Fig. 4. — Goujon : Naïade.

Les tableaux conservés sont rares, rares même sont ces beaux portraits dessinés aux trois crayons (noir, blanc, rouge). Les Quesnel et les Dumoustier furent les plus renommés de ces grands dessinateurs. Pierre Quesnel, peintre-verrier, fut la souche d'une famille qui s'étendit jusque dans le XVIIe siècle et que nous trouverons alors. François Quesnel (1545-1619), fils de Pierre, vécut à la cour de Henri III : ses portraits (à l'huile), étaient confondus avec ceux de Clouet. Les Dumoustier ne furent pas moins nombreux que les Quesnel. Dumoustier l'Ancien (Geoffroi) peintre, miniaturiste et graveur, travailla à Fontainebleau sous la direction du Rosso (vers 1537-1540). Etienne (1520-1603) « noble, rare et excellent en son art » (disait son épitaphe) fut peintre ordinaire de Henri II, François II, Charles IX, Henri III. Pierre, fils d'Etienne, dut à son talent de dessinateur portraitiste le nom de Dumoustier-Crayon, sobriquet glorieux qui passa à son fils Daniel (1576-1646). Le duc de Guise fit faire par Duguernier (1550-1620) un livre d'HEURES où les vertus étaient symbolisées dans les portraits des plus belles dames de la Cour[1].

[1] Comment ne pas parler de l'admirable gravure où figurent les *trois Coligny* debout et signée Marc Duval, 1579 ?

Lyon avait son école rivale de celle de Tours. Deux noms inégaux de valeur, semble-t-il, la représentent. Jean Perréal, malgré son surnom de Jean de Paris, est une gloire lyonnaise (1463-1529). Ingénieur, architecte, sculpteur, peintre, poète, Perréal avait organisé les fêtes de Lyon pour l'entrée de Charles VIII. En 1493, il avait refait un pont de



Fig. 5. — Richier : Sépulcre de saint Mihiel.

la ville et, en 1500, il exerce les fonctions de contrôleur général des bâtiments. Toutes les fêtes de Lyon pendant quarante-six ans l'eurent pour ordonnateur. La belle *église de Brou* (Ain) et le superbe *tombeau de Philibert le Beau* qu'on y voit furent ses œuvres. Le Louvre possède, de lui, un tableau, une belle *Vierge* assise sur un trône entre deux donateurs.

Parmi les peintres lyonnais, le plus renommé après Perréal sera Claude Corneille ,portraitiste, mort après 1576, auquel le Louvre attribue un curieux *François Ier*. Corneille était le peintre favori des grands personnages et Brantôme fait son éloge.

Jean de Cormont ou de Courmont ou de Gourmont est un parisien ; vers la fin du xve siècle, il témoigne de plus de fantaisie que les Clouet (dont, il est vrai, on ne peut juger que dans le portrait). Une très curieuse petite *Nativité* montre un art plus émancipé, se plaisant aux mises en scènes compliquées de colonnades, de ruines. Cormont est peintre religieux, comme Frémyn Lebel qui, en 1557, décore d'une *Assomption* le maître-autel de Saint-Germain des Prés, — comme Simon de Châlons dont Avignon possède quatre tableaux, une *Adoration des Bergers*, une *Notre-Dame de Pitié*, une *Descente du Saint-Esprit* et une *Nativité*.

L'influence italienne y est visible (et explicable à Avignon, cité des papes). Cette influence se revoit dans les œuvres d'un artiste considérable, le plus important peut-être du xvie siècle, Jean Cousin, (1500-1589). Peintre-verrier, peintre et probablement sculpteur, Cousin avait reçu les leçons de son compatriote Thomas Hympe de Sens, membre d'une nombreuse famille de peintres-verriers. C'est dans ce genre que Cousin semble avoir le plus travaillé. A côté des *vitraux* de son maître, à la cathédrale de Sens, Cousin (1530) représenta, dans les verrières la légende de *saint Eutrope*. La chapelle de Vincennes, l'église Saint-Gervais, Villeneuve-sur-Yonne (*Jugement dernier*), Moret, Fleurigny, le château d'Anet, Rome, ont ou ont eu des vitraux de Cousin. C'est surtout dans le choix des sujets et dans la composition qu'il italianise : le procédé et la manière restent dans une note qui sent déjà le style du xviie siècle. Dans le *Jugement dernier* (tableau du Louvre) se meuvent avec aisance d'innombrables personnages. L'*Eva prima Pandora*, à Sens, femme nue couchée sur une tête de mort, reste énigmatique. Un tableau du Musée de Rennes (*Noces de Cana*) lui est attribué, ainsi qu'une *Descente de Croix* (Mayenne) et l'*Aumône* (Musée de Brunswick). Les ouvrages publiés par Cousin eurent de nombreuses éditions. La *Vraie science de la pourtraicture* parut en 1571, après la *Perspective* (1560). On écrit surtout quand on résume, quand on arrive à la fin de quelque chose. L'artiste voulut peut-être conclure le xvie siècle pour faire le départ entre la tradition française et le style italien ou du moins donner la formule de leurs proportions dans le mélange qu'il en avait fait.

Pour tout dire, nous estimons que les grands efforts des rois pour transplanter chez nous le style italien ne réussirent point pleinement et

que le nombre, l'importance de ces tentatives, comparés au résultat obtenu, n'aboutissent qu'à prouver la vitalité de l'école nationale. Combien considérable fut cette vitalité, on le voit à la résistance opposée et cela quand la mode, les faveurs, tout partait de la cour et descendait du roi. Ce ne fut point une résistance voulue, mais instinctive et, par là, plus forte, plus probante aussi.

En 1495, Charles VIII avait ramené d'Italie 22 ouvriers et gens de métiers, parmi lesquels Fra Giocondo, l'architecte Joconde, et Guido Paganino de Modène, dont il ne reste rien après un séjour de vingt ans en France. Ce Joconde, peintre, sculpteur, architecte, était une encyclopédie vivante : il avait enseigné le grec et le latin à Scaliger. On lui attribue deux ponts de Paris. Il construisit l'ancienne Cour des Comptes, antérieure à celle qui fut incendiée en 1871. Son influence pourtant paraît peu. L'architecture française avait commencé elle-même son mouvement de transformation dans un certain esprit que nous analyserons : dans cet esprit, elle le continua.



Fig. 6. — Jean de Bologne : Mercure volant.

François I[er], qui fait acheter des œuvres d'art en Italie, qui appelle Léonard de Vinci (1516), en France où il mourra (1519), qui fait venir André del Sarto (1520), forme une vraie colonie italienne à Fontainebleau surnommée la « petite Rome ». A la tête de cette école sont le Rosso, maître Roux (de 1532 à 1541), le Primatice, Niccolo dell Abbate (demeuré en France de 1552 à 1571) et Bagnacavallo, dont on francise le nom en Baignequeval. Tous sont des hommes de valeur, et, outre cela, des exubérants, des expansifs, d'une activité prodigieuse, trop active même, — éloquence fuyant parfois en bagout. Les bénéfices ecclésiastiques les récompensent richement[1].

[1] Rosso (1496-1541), florentin, a laissé le *Défi des Piérides*, belle toile, et une *Mise au tombeau* (Louvre). Florence, Rome et Berlin possèdent de ses œuvres. — Le bolonais Primatice, rival et ennemi de son compatriote (1504-1570), a vécu près de 40 ans en France : facile, hâtif, il commence avec fougue et se lasse, n'achève pas. Niccolo dell Albate, de Modène [1512 (?) 1571] avait amené ses deux fils Christophe et Camille.

Fontainebleau est décoré par eux d'innombrables peintures allégoriques et mythologiques, qui, presque toutes, ont été détruites, en 1643, par un scrupule religieux absurde. C'est là que le roi reçut Charles-Quint, en 1539, alors que les embellissements n'étaient point terminés. Le Primatice et Niccolo dell Abbate ont orné de *fresques* la salle des fêtes (restauration par Alaux). Le Rosso est représenté par 14 compositions allégoriques de la Galerie de François Ier.

Fontainebleau fut un centre actif : les arts décoratifs y subirent une impulsion qui, celle-là, fut féconde et l'italianisme exerça une grande (sa principale) influence dans le domaine ornemental (nous y reviendrons). Les maîtres italiens avaient sous leur direction de nombreux français, les frères Dubreuil, Toussaint et Pierre [1], Samson de Paris, les frères Dorigny, Charles et Thomas, les Lerambert, Jean et François, Geoffroi Dumoustier, dont nous avons parlé. Il est malaisé de démêler la part personnelle de chacun : tout était fait sur les dessins du Rosso et du Primatice, sur leurs indications, sous leur direction. On cite aussi Eustache Dubois, qui travailla pour l'aménagement de la réception de Charles-Quint et la décoration des salles, Ambroise Dubois (mort en 1615), auteur de la décoration de la Galerie de Diane.

L'admiration de Charles VIII, de Louis XII, du cardinal d'Amboise, de François Ier, des Valois, l'influence de Catherine et de Marie de Médicis aidèrent l'italianisme dans ses essais d'absorption et de domination. Le midi de la France, resté plus latin, plus classique, durant le Moyen Age, était (et avait été plus tôt) ouvert à l'invasion des idées nouvelles. Les *peintures d'Albi* (1502-1510), fresques sur fond bleu avec rehauts d'or, sont italiennes de style et peut-être l'œuvre d'artistes italiens. Avignon, où séjournèrent les papes pendant tout le XIVe siècle (1309-1411), fut peut-être visité par Giotto et certainement par nombre d'artistes italiens, qui décorèrent le merveilleux palais des Papes (élevé en 1336). La

[1] Toussaint Dubreuil (1561-1602), élève de Fréminet, était meilleur dessinateur que coloriste. On cite de lui *Mars et Vénus* et l'*Histoire d'Hercule* (14 fresques), des vues des *résidences royales* (à Fontainebleau). Avec Jacob Bunel (1558-1614) il fit le plafond de la galerie du rez-de-chaussée du Louvre (sous la galerie d'Apollon), œuvre brûlée lors de l'incendie de 1661. — Fontainebleau fut embelli et décoré dans la suite. Le plafond de la chapelle de la Trinité date de Louis XIII et est l'œuvre du peintre Fréminet, probablement fils du maître de Dubreuil.

sculpture, malgré certaines incertitudes d'attributions, se concentre en plusieurs grands noms et en grandes œuvres. C'est dans la statuaire tombale qu'elle se manifeste d'abord. La statue est longue à se détacher de la masse architecturale et à s'isoler indépendante. Le monument funéraire fournissait d'ailleurs un cadre excellent, bien qu'il prêtât peu

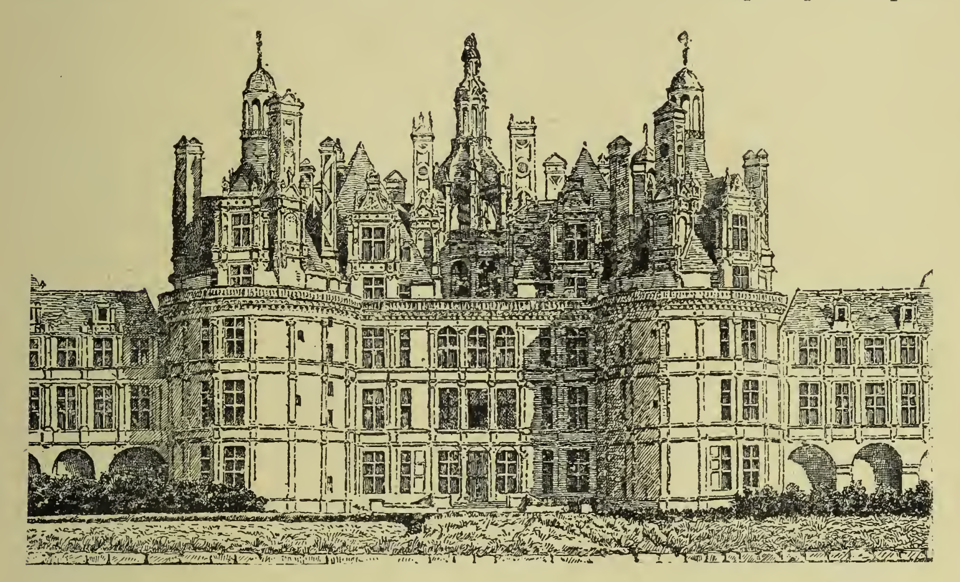


Fig. 7. — Nepveu-Trinqueau : Château de Chambord.

aux mouvements. Le mouvement s'y montre pourtant mais atténué, adouci par la faiblesse de saillie dans les bas-reliefs qui forment panneaux et dont plusieurs sont comparables à ce que l'Italie a produit de plus beau [1]. Tandis que, dans le haut, sont figurés agenouillés le ou les morts (ressemblance cherchée, portrait), dans le bas, dans la pénombre du dessous du portique, s'allongent les mêmes personnages, morts, cadavres (vérité, réalisme même). Puis çà et là en médaillons d'abord, en niches, puis détachées aux angles ou se découpant dans le haut, les statues allégoriques (vertus cardinales, etc.) montrent une autre forme de la statuaire.

Ces tombes des rois, si elles ne sont pas toute la sculpture du

[1] Bas-reliefs du tombeau de Louis XII, représentant l'*entrée à Milan*, la *bataille d'Agnadel*. — Bas-reliefs de la *bataille de Cérisoles*, par Pierre Bontemps, tombeau de François Ier.

XVIe siècle, en constituent la partie la plus riche et résument l'art. Et en effet l'art, cette chose complexe si malaisée à définir en raison de sa complexité même que ne saurait rendre une définition simple, a pour première raison d'être, le besoin d'éterniser l'être fugace dont on veut perpétuer le souvenir. L'art arrache à la mort les formes qui nous sont chères.

Les *tombeaux de Dijon* étaient restés dans le style gothique. Le *tombeau du pape Jean XXII*, dans la métropole d'Avignon, est une sorte de chapelle à jour, une châsse, toute gothique, à frontons aigus, à pinacles et clochetons ; mais on y voit poindre la forme nouvelle : dans l'intérieur, comme sous un portique, gît l'effigie du mort. Tandis que l'ensemble se modifie ainsi dans le monument d'Avignon, les détails deviennent classiques dans le *tombeau de Charles VIII* autrefois à Saint-Denis. Là, il n'y a point de dais, de partie supérieure, et la forme générale est celle du sarcophage, portant sur le couvercle la représentation du défunt ; les détails, les moulures n'ont rien de gothique. Sur les faces plates de cette sorte de piédestal rectangulaire allongé, des médaillons ronds encadrent des bustes allégoriques ; ces médaillons sont séparés par des épées droites.

Le *tombeau de Philibert le Beau* dans la belle église de Brou (Ain) avec ses niches, ses dais, ses colonnettes en faisceaux, conserve, malgré sa date (1506-1512), les dominantes gothiques, probablement par entraînement, pour s'harmoniser avec l'église qui est du même temps et où la partie, qui forme le pourtour de la tombe jusqu'à une certaine hauteur, est tout ogivale [1].

On pourrait dire du *monument des cardinaux d'Amboise* à Rouen que, sans rien de gothique, il donne pourtant l'impression du style du Moyen Age. Les détails n'ont rien d'ogival, mais la décoration est surchargée, encombrée, débordante, à ce point que le principal y disparaît noyé. Le dais qui s'avance, colossal, inquiétant, a quelque chose

[1] On sait que Jean Perréal a fourni les dessins. Il semble que Michel Colomb, qui travailla au monument avec le bourguignon André Colomban, le suisse Conrad Meyt et Jean de Chartres, était assez connu, assez important pour ne point avoir à subir de direction et de sujétion ; mais Perréal était un grand personnage officiel (outre sa valeur) et d'autre part Colomb, livré à lui-même pour la tombe de François II à Nantes, a montré que son idéal était tout différent du style du tombeau de Brou.

du haut plafonnant de la célèbre cheminée de Bruges. L'ensemble n'y est point aisément saisissable ; pas de plan dominant sous ces reliefs multipliés. C'est un tout contestable composé de parties fort belles. Le dessin en fut donné par Roland Leroux (1516) et la sculpture faite par Desanbeaulx, Thérouyn, Chaillon, André le flamand, Laignel, Jean de Rouen.

La forme tumulaire se dessine dans la *tombe de Louis XII* et *d'Anne de Bretagne* (1517-1518) à Saint-Denis: c'est celle du portique ou plutôt d'une sorte d'arc de triomphe où le cadavre bouche la baie jusqu'à une certaine hauteur. Ce merveilleux monument est attribué et rendu au talent des Juste (Jean et Antoine). Etablis à Tours, les Juste sont probablement d'origine étrangère, florentine, croit-on. Antoine, appelé par le cardinal d'Amboise, travailla, vers 1508-1509, au château de Gaillon, où il sculpta pour la chapelle les figures des douze *apôtres*. Jean serait le fils d'Antoine, mort en 1519 : il est le plus célèbre des Juste. En 1495, il fait le *mausolée des enfants de Charles VIII*, en 1507 le *tombeau d'un évêque* pour la cathédrale de Dol, celui de *Louis Poncher* (à Saint-Germain l'Auxerrois de Paris), de *Thomas Bohier* (à Tours). En 1531, il a le titre de sculpteur du roi. La date de sa mort est inconnue[1].

Les artistes à qui est dû le *monument de François Ier et de sa femme Claude de France* (à Saint-Denis) sont tous français. C'est Philibert Delorme qui dessina cette sorte d'arc de triomphe où les bas-reliefs sont de Pierre Bontemps (1552), les statues l'œuvre de Germain Pilon, de Chantrel, de Bigoigne, de Jean de Bourges, d'Ambroise Perret et peut-être de Jean Goujon. La *tombe de Henri II et de sa femme Catherine de Médicis* (1564-1583) est plus simple, plus originale : la sculpture y est moins humiliée, moins modeste, avec les grandes et belles *statues allégoriques* en bronze par Germain Pilon. Longtemps toute l'allégorie consista dans les deux groupes des 4 vertus cardinales (vertus morales, d'après l'antiquité païenne) et des 7 arts (vertus pour ainsi dire intellectuelles, les 7 degrés de la science). Ces quatre vertus cardinales, que Pilon a fait figurer dans le monument de Saint-Denis, sont aussi aux quatre angles du célèbre *tombeau de François II et de Marguerite de Foix*

[1] Un autre Juste, frère de Jean, travailla à Fontainebleau et fit, pour François Ier, une *Léda* et un *Hercule*.

(cathédrale de Nantes). Dans cette œuvre de Michel Colomb ou Columb ou Colombe, la sculpture domine : l'architecture est nulle. Un massif rectangulaire porte les figures tombales et, sur les surfaces latérales, aligne 32 personnages debout, dans des niches, avec, dans le soubassement, une série de médaillons ronds. On ne compte pas moins de 43 statues dans ce beau monument tout de marbre blanc et noir [1].

Pour les morts illustres, le cœur était parfois l'objet d'un monument particulier, comme la *colonne torse* (Louvre) dont le chapiteau contient une urne de bronze où était enfermé le cœur du connétable de Montmorency (1567); c'est l'œuvre de Barthélémy Prieur (?-1607) auteur du *tombeau du connétable et de sa femme* (à Montmorency). Au Musée du Louvre est aussi un beau *buste de Henri IV* par le même artiste, qui a décoré le palais du Louvre de *Renommées* et de *figures allégoriques* (tympan des arcades.)

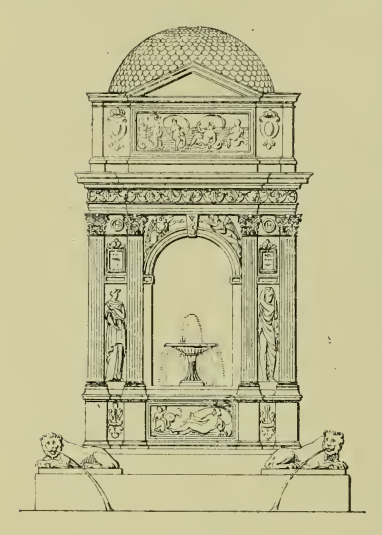


Fig. 8.
Lescot : Fontaine des Innocents.

De Germain Pilon (1535-1590) l'œuvre la plus renommée est le groupe dit des *Trois Grâces* (Louvre), mais qui représente plus vraisemblablement les Trois Vertus Théologales soutenant l'urne destinée aux cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis (comme le dit l'inscription latine du socle). Ses travaux furent nombreux ; nous avons mentionné le monument de Henri II à Saint-Denis. Un gracieux *buste d'enfant* (Louvre) montre qu'il était capable de grâce, bien qu'il soit plus lourd (plus nourri aussi) que Goujon dont il fut le rival. On a de lui de *grandes figures* sculptées en bois pour la châsse de Sainte-Geneviève [2]. Les bustes

[1] Le breton Colomb [1440-1512 (?)], qui a travaillé à Brou, est représenté au Louvre par un *saint Georges*, bas-relief pour le château de Gaillon.

[2] Le bois, dominateur au moyen âge qui lui doit son style statuaire, aura encore ses fidèles jusqu'au temps de Louis XIII ; puis il deviendra le domaine de la sculpture des proues et poupes de vaisseaux, d'où sortira Puget. Les stalles des églises fourniront d'admirables bas-reliefs. — Cependant avec le xvie siècle, commence le règne de la pierre : de là l'élargissement de la manière. La Flandre restera fidèle au bois.

de *Henri II*, de *Henri III* et surtout de *Charles IX* jeune sont d'admirables portraits.

Mais c'est en vain qu'on voudrait égaler Pilon à Jean Goujon, celui qu'on a surnommé le Phidias français et le Corrège de la statuaire, bien qu'il n'ait point les qualités de sobre force attribuées au sculpteur grec

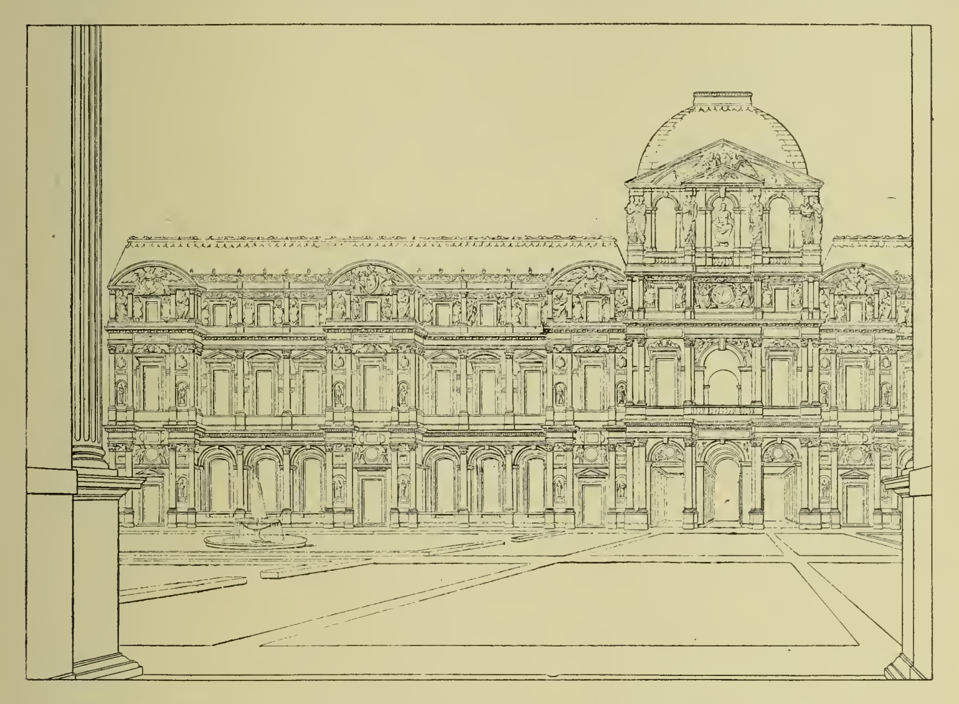


Fig. 9. — Lescot : Aile du Vieux Louvre (le pavillon a été ajouté par Louis XIII).

et que la grâce soit chez lui plus affinée, plus élégante, moins poupine que chez le peintre parmesan qui se plaît aux ovales arrondis des figures. On ne sait rien de sa vie : une légende le fait périr victime de la Saint-Barthélémy, alors qu'établi sur les échafaudages il travaillait à la décoration du Louvre. L'hôtel Carnavalet possède des bas-reliefs de sa main : à Chenonceaux, une cheminée lui est attribuée ; il fut employé au château d'Anet, à Saint-Maclou de Rouen, à Saint-Germain l'Auxerrois. Les *Cariatides* qui soutiennent la tribune de l'ancienne salle royale des Cent-Suisses (aujourd'hui première salle de la sculpture antique) sont une création hardie, personnelle aussi, car Goujon ne connaissait vraisemblablement pas les cariatides d'Athènes. Sa belle *Diane*

au cerf celle qu'on appelle la Diane de Jean Goujon (avec cette belle tête à la chevelure ornée de joyaux) suffirait à prouver la supériorité du ciseau de l'artiste français sur Cellini dont la *Nymphe de Fontainebleau* (Louvre), allongée outre mesure, au modelé mou, est conçue irraisonnablement pour la place qu'elle devait occuper, en haut, toutes les lignes horizontales (déjà exagérées) gardant leurs dimensions tandis que les verticales rapetissées se rapprochaient par le point de vue et outraient encore l'allongement.

C'est que l'art de Goujon est un art de goût et de mesure avec une préoccupation de grâce élégante. Sans doute le *buste de Henri II* est un morceau sévère et nous ignorons si les œuvres perdues ne modifieraient point le jugement à porter; mais sa *Vénus marine*, sa *Nymphe de la Seine* et surtout ses célèbres *Naïades* le montrent plus épris de douceur pénétrante que de force. Les Naïades, traitées dans un timide relief, s'accordaient merveilleusement avec l'ensemble de la jolie fontaine des Innocents. Plus de saillie dans les bas-reliefs eût détonné avec l'encadrement, non de colonnes (rondes) mais de pilastres (plats) à cannelures.

L'artiste qui vise à la force, au réalisme, à la vie grouillante, ç'avait été le sacrifié Ligier Richier, le grand lorrain, peut-être l'élève de Michel-Ange. Né à Saint-Mihiel vers 1500, il taille, croit-on, le *Calvaire de Hatton Chatel* (1523), avec ces bas-reliefs profondément fouillés, peuplés et vivants jusqu'aux arrière-plans, — procédé qui sera la caractéristique de sa manière et qu'on retrouve plus puissant encore dans son chef-d'œuvre, le *Sépulcre de saint-Mihiel*, déposition à treize personnages, où la vie et le sentiment religieux débordent, où la statuaire semble ajouter à ses ressources des effets qui paraissaient exclusivement propres à la peinture. Le Christ soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimathie est une inoubliable figure; chacun des acteurs du drame silencieux a son attitude, son expression vivantes; mais au-dessus de tout cela planent une unité de sentiment, une science de groupement qu'on n'avait point connues encore et qu'on ne sait à quoi comparer dans l'avenir [1]. A Bar-le-Duc, Richier exagère la force jusqu'à la violence : il campe debout,

[1] A citer le beau groupe de la *Vierge défaillante* soutenue par saint Jean (à Saint-Mihiel), le *tombeau* de la duchesse de Gueldre (à Nancy), en pierre blanche pour les chairs et noire pour les vêtements.

se détachant sur un manteau princier où le velours se mêle à l'hermine, la *Mort*, la mort vivante, cadavre en putréfaction, rongé déjà, et qui lève le bras, prend des airs de majesté. On prétend, il est vrai, que ce n'est là qu'une forme de monument funéraire en accord avec la volonté du mort. Combien loin de l'art sage, raisonnable, fort pourtant, qui triomphe dans la figure tombale de l'*amiral Chabot* (couché sur le côté, ce qui est rare), buste relevé, bras accoudé sur un casque, belle œuvre attribuée sans certitude à Jean Cousin.

Les Bachelier, originaires d'Italie, établis à Toulouse, ont transporté le style italien dans le Midi de la France où il concordait avec l'idéal local. Nicolas Bachelier, le plus célèbre (1485-1572), naquit à Toulouse, visita l'Italie, reçut les leçons de Michel-Ange, revint et fut renommé comme architecte et comme sculpteur. On lui dut la décoration des châteaux de Montal et d'Assier, l'église d'Assier (1515), plusieurs des stalles d'Auch, les grandes figures décoratives de ces stalles, les stalles de Saint-Bertrand de Comminges (1535) en olivier, le pont Saint-Cyprien, le portail de Saint-Sernin, le clocher de Villefranche. Son chef-d'œuvre est l'hôtel d'Assezat dans sa ville natale[1].

A la Loggia de' Lanzi de Florence, à côté du *Persée* de Cellini, se dressent l'*Enlèvement des Sabines* (marbre, 1583) et *Hercule combattant le Centaure*, œuvres de Jean de Bologne ou plutôt Jean de Boulogne (1524-1606?), venu de Douai à Florence, auteur du svelte, gracieux *Mercure volant* et supérieur à Cellini par l'impression d'une sorte de santé élégante qui n'est pas tout à fait la force.

L'architecture, elle aussi, pourrait prendre pour jalons de son histoire au XVIe siècle les tombeaux de Saint-Denis.

L'engouement pour l'italianisme avait amené Giocondo sous Louis XII, puis, sous François Ier, Vignole, célèbre auteur du *Traité des Ordres*, Dominique Boccador de Cortone qui, en 1533, construisit l'Hôtel de Ville de Paris, Serlio qui rebâtit Fontainebleau ; mais la France n'eut

[1] Combien d'autres célébrités régionales! Desenbeaulx, que nous avons cité parmi les sculpteurs du tombeau de Georges d'Amboise (1520), est l'auteur de statues au portail de la cathédrale de Rouen et du grand bas-relief qui y représente l'arbre de Jessé. Marchand, employé à Gaillon et au tombeau de François Ier, sculpte un jubé pour une abbaye près d'Orléans, sa ville natale. François Gentil a laissé un grand nombre de statues dans les églises de Troyes où il était né (mort en 1588).

point besoin de ces importations. L'architecture, art de bon sens, de logique et de raison, s'y développa naturellement, sans qu'on aperçoive l'influence de la colonie étrangère.

Et d'abord l'église reste gothique — fidélité légitime du même dogme aux mêmes expressions. L'église de *Brou* (vers 1510) est toute gothique — comme le clocher de *Chartres* (œuvre de Jean Texier, architecte, sculpteur, et de Thomas Levasseur), comme la flèche de *Notre-Dame de Paris*, comme la *Tour Saint-Jacques* (Paris), la *Tour de Beurre* (Rouen), *Saint-André* (Bordeaux), *Saint-Jean* (Soissons), la *flèche de Beauvais* (1555, par Maréchal et Jean Wast). Les chapelles des châteaux de nouveau style restent ogivales : Philibert Delorme innove à Anet avec sa chapelle païenne (1552). Le *chœur de Saint-Pierre à Caen* (1521), si élégant, n'ose pas : il est Renaissance, mais garde les chimères, gargouilles et les dais surplombant les niches[1].

Les châteaux forts sont la forme nouvelle de la société nouvelle. Au château fort militaire, forteresse farouche, fermée comme une armure, a succédé le château aimable jusqu'à l'exagération. Cela n'a pas été sans transition. Dans ces tours rondes des temps précédents on a pratiqué des ouvertures par où l'intérieur, moins effrayé, risquait un œil sur l'extériorité plus rassurante. De là ces fenêtres qui ont l'air de placage, forment des cadres enjolivés ; de là ces agréments des portes : tout cela jure avec les masses sévères du bâtiment même. Puis le nouveau-venu s'enhardit, s'étend, accapare, l'emporte : les éléments anciens disparaissent ou plutôt se modifient.

Le plan, l'ensemble, conservent pourtant la trace des dispositions antérieures. Le quadrilatère d'autrefois subsiste avec ses constructions encadrant une cour intérieure. Autrefois cette cour triste était encore attristée par la menace du donjon, refuge suprême, qui se dressait en son milieu. Le château, le palais qui auparavant regardait vers l'intérieur, eut d'abord toute sa beauté sur cet intérieur, dans la décoration de ses quatre faces sur la cour : il en fut encore ainsi du Louvre et la partie qui, dans le Louvre actuel, est l'œuvre de Pierre Lescot, est ornée de sculptures sur la cour qui occupait le quart de la cour actuelle.

[1] Saint-Étienne et Saint-Eustache de Paris troublent un peu le gothique.

Cette cour carrée se retrouve dans presque tous les châteaux du XVI[e] siècle, — à *Ecouen*, œuvre de Bullant, à *Anet*, œuvre de Philibert Delorme ; mais elle s'agrandit, est aérée, moins surplombée. Elle ose

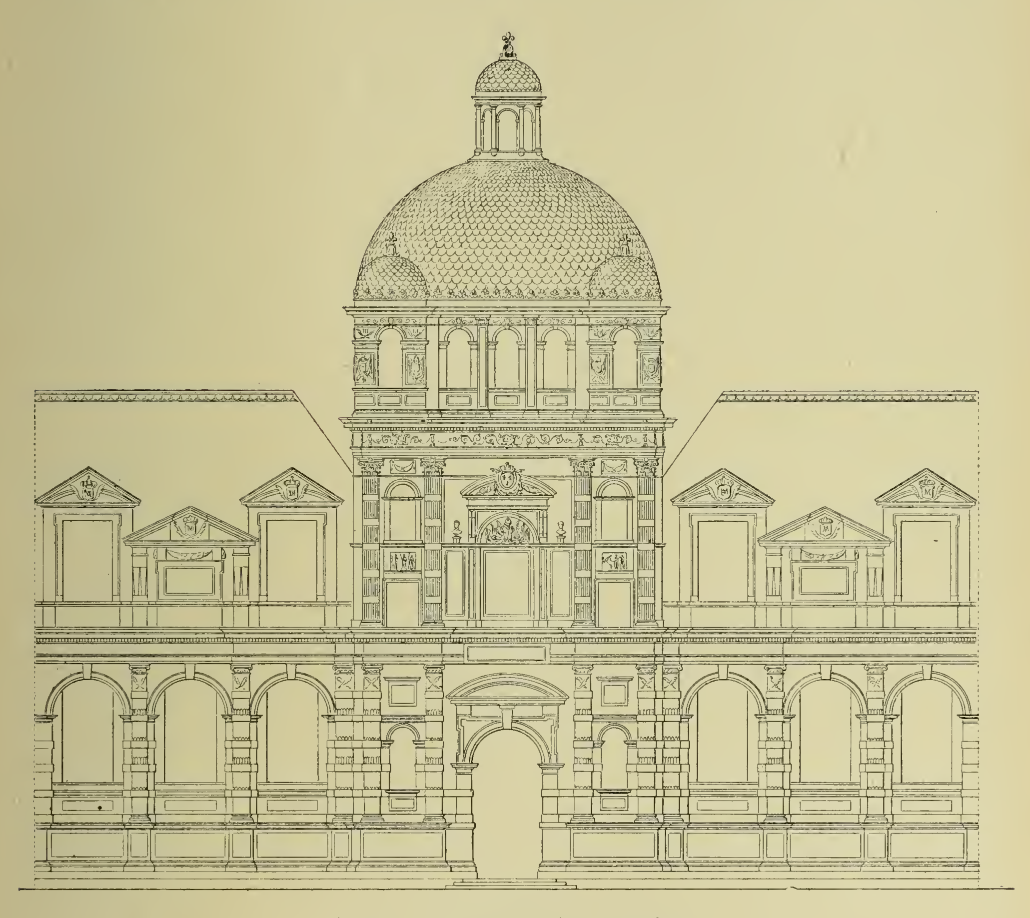


Fig. 10. — Delorme : Les Tuileries.

même affronter le dehors ou du moins parfois ne s'en sépare que par une galerie, une porte en arc de triomphe, très ornée de sculptures et de reliefs — comme à Anet [1]. Le château veut plaire dès le seuil, plaire même de loin. Sans doute on conserve les fossés ; mais ces protecteurs,

[1] L'arc de Gaillon (École des Beaux-Arts de Paris) est de l'époque de transition, du style Louis XII. Il est l'œuvre de Pierre Fain, vers 1507-1509. Gaillon, résidence du cardinal d'Amboise, fut élevé sur les plans de Pierre Valence qui travailla à Tours et à Rouen. — Mort vers 1518.

ces défenseurs de jadis, ne jouent plus guère qu'un rôle où la mise en scène est le but : ils servent à détacher du sol le château, à le faire valoir, à lui donner de la hauteur et de l'élancement. *Fontainebleau*, *Chenonceaux* surtout, montrent le parti de décoration tiré de l'eau. A Chenonceaux, cela devient un décor, quelque chose de théâtral : le pont-levis d'antan, s'est transformé en un élément de grâce. L'eau des fossés, le cours d'eau qui passe le long du château, sont d'agréables miroirs où tremblent les silhouettes renversées où le château se double : c'est comme un bassin extérieur.

Le fossé est souvent remplacé par des rampes douces, sortes de longs balcons qui allongent au-dehors leurs obliques balustrades, invitent à entrer, annoncent le palais, le mettent presque de plain-pied, effacent les distances par une sorte de condescendance.

Le château lui-même a un air de fête : il a l'exubérance du costume d'alors tout en panaches, en bouillons, en crevés, en découpures, en mélange d'étoffes chatoyantes. Les baies sont nombreuses, plus en largeur qu'auparavant. L'ogive pointue et contractée disparaît dans le haut; la ligne droite la remplace, avec des coins arrondis et parfois au centre une petite pointe en accent circonflexe qui rappelle le temps passé. Aux angles du palais, on reconnaît à peine les tours du Moyen Age : elles se sont changées en sortes de tourelles allongées, minces, sveltes, retroussées sur des culots. Si à *Chambord* elles gardent leur masse énorme, la décoration de colonnettes et de galeries aveugles simulant des étages y atténue, y supprime l'impression première, la métamorphosant en une sensation de luxe et de bien-être rengorgé. Le plus souvent, et surtout à partir du milieu du siècle, les tours angulaires deviennent des pavillons carrés, pavillons d'habitation, véritables maisons aux étages de fenêtres régulières et nombreuses.

Dans le haut, au lieu de créneaux militaires, sont maintenant de pacifiques corniches. De là partent les toitures, demeurées hautes exagérément, mais d'une hauteur d'apparat, sortes de coiffures où les multiples cheminées se dressent comme de longs plumets (château de *Chambord*, œuvre de Pierre Nepveu, dit Trinqueau, qui travailla aux châteaux de *Blois* et d'*Amboise* ; mort en 1538).

A l'intérieur, les salles sont immenses, mieux éclairées, reliées

entre elles non plus par ces escaliers raides, en colimaçon, qui vrillaient l'épaisseur des murs, mais par des escaliers monumentaux où se plaît la fantaisie des architectes [1], — larges parfois au point d'occuper un pavillon entier comme à *Blois* [2].

Ce mouvement de l'architecture eut pour promoteurs le roi et les Mécènes [3] ; il eut à sa tête une élite d'artistes français parmi lesquels Lescot, Bullant et Philibert Delorme tiennent la première place.

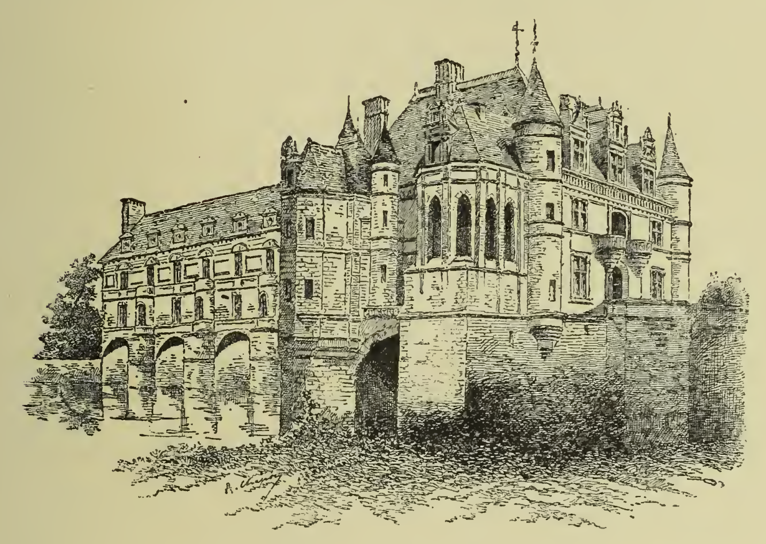


Fig. 11. — Chenonceaux.

Pierre Lescot (1510-1578) reste l'auteur de deux chefs-d'œuvre, la partie Sud-Ouest du *Vieux Louvre* (terminée en 1548) jusqu'au pavillon de l'Horloge, et la *Fontaine des Innocents*. De tout le Louvre, l'œuvre de Lescot constitue la partie la plus belle, bien qu'on ait pu lui reprocher le peu de hauteur du rez-de-chaussée, proportions justifiées par les proportions mêmes du Louvre qui ne comprenait et ne devait comprendre que le quart de ce qu'on appelle aujourd'hui le Vieux Louvre. Jean Goujon qui orna de sculptures l'édifice (tribune des cariatides et extérieur),

[1] Escalier de Chateaudun.

[2] Le château de Blois, embelli par Louis XII, par François I[er], doit au premier de ces rois sa partie orientale et, au second, l'escalier fameux et la façade Nord-Ouest.

[3] Georges d'Amboise et les Montmorency.

fut peut-être le collaborateur de Lescot pour l'architecture même. La fontaine des Innocents, où collaboraient les deux grands artistes, est peut-être plus belle encore, plus pure, d'une grâce fine et saine, — comparable au petit temple circulaire de Bramante.

Jean Bullant (1510-1575), eut la gloire de précéder Lescot, dans le château d'*Ecouen* fait avant 1540, où on reconnaît le type des nombreux châteaux du XVI[e] siècle, — avec les pavillons carrés aux angles, les avant-corps sur le milieu des façades. Il y renouvelle l'emploi des niches entre les colonnes. Son joli portique est demeuré célèbre. Il ne reste presque rien de lui à l'*Hôtel Carnavalet* où il avait travaillé ; des *Tuileries*, à l'édification desquelles il avait pris part avec Delorme, rien n'a subsisté. La colonne de la *Halle aux blés*, reste de l'ancien hôtel de Soissons, est de Bullant.

Philibert Delorme (1515-1570) est plus savant, peut-être moins artiste que les précédents, certainement moins que Lescot. Il a laissé des traités techniques, a inventé un système de charpente courbe, qu'il a employé au château de *la Muette*.

Parmi ses œuvres, on cite les *Tuileries* disparues (modifiées d'ailleurs après lui), le château d'*Anet*, le *tombeau de François I[er]* à Saint-Denis, le *tombeau des Valois* (démoli en 1719). Son style se plaît au circulaire (*Tuileries*, *tombeau des Valois*). Il a employé la coupole (si rare au XVI[e] siècle), aime les niches entre les colonnes ; orne les fûts de ces dernières, les complique de décorations, de bossages qu'on retrouvera dominants dans le style Louis XIII.

On peut dire qu'avec lui et Bullant le XVI[e] siècle se termine : dès le dernier tiers, on voit poindre le style Henri IV, préface du style Louis XIII, préface qui en contient tout ce qui est national, avant la grande influence flamande[1].

[1] Que de noms de palais sinon d'artistes il faudrait citer ! Ce XVI[e] siècle est le siècle des châteaux. Et *Saint-Germain*, œuvre hétéroclite, et *Chantilly* et *Azay-le-Rideau* et *Villers-Coterets* et *Folembray*. L'architecture civile cite les Hôtels de Villes de *Nevers*, *Saint-Quentin*, *Arras*, le *palais de Justice de Rouen*, œuvre de Roger Ango, artiste qui appartient aux précurseurs français de la seconde moitié du XV[e] siècle.

Les Arts Décoratifs de la Renaissance

La Renaissance, que l'on confond généralement avec le XVIe siècle, naît plus tôt en France et beaucoup plus tôt en Italie, à supposer que l'Italie ait jamais abandonné complètement la tradition classique. C'est par l'Italie que la France eut la révélation de l'antiquité et cela, grâce aux expéditions et aux guerres qui firent connaître à la noblesse qu'il y avait un idéal de vie heureuse et raffinée, supérieur comme charme à l'existence qu'on menait dans les tristes châteaux du Moyen Age.

En même temps que l'invasion turque chassait de Constantinople et répandait dans toute l'Europe occidentale les savants, les lettrés et les artistes grecs, la guerre de Cent ans se trouvait terminée chez nous et le pays, délivré de l'angoisse, allait déployer une incroyable activité.

Le règne de Louis XII (1498-1515) fut l'aboutissement de ces quarante-cinq ans de préparation, de reprise de soi-même. « Pour un gros et riche négociant que l'on trouvait sous Louis XI, à Paris, à Rouen et à Lyon, — écrit Claude de Seyssel, — on en trouve aujourd'hui cinquante. On ne fait guère maison sur rue qui n'ait boutique pour marchandise et pour art mécanique, et font à présent moins de difficulté d'aller à Rome, à Naples, à Londres et ailleurs delà la mer qu'ils n'en faisaient d'aller à Lyon ou à Genève. Plusieurs grosses villes, qui étaient à demi vagues et vides, aujourd'hui sont si pleines que à peine y peut-on trouver lieu pour bâtir maisons neuves, et les autres ont les faubourgs

presque aussi grands que sont les villes ; et l'on voit généralement par tout le royaume bâtir de grands édifices tant publics que particuliers et sont pleins de dorure, et non pas les planchers (plafonds) tant seulement et les murailles qui sont pas dedans, mais les toits, les tours et

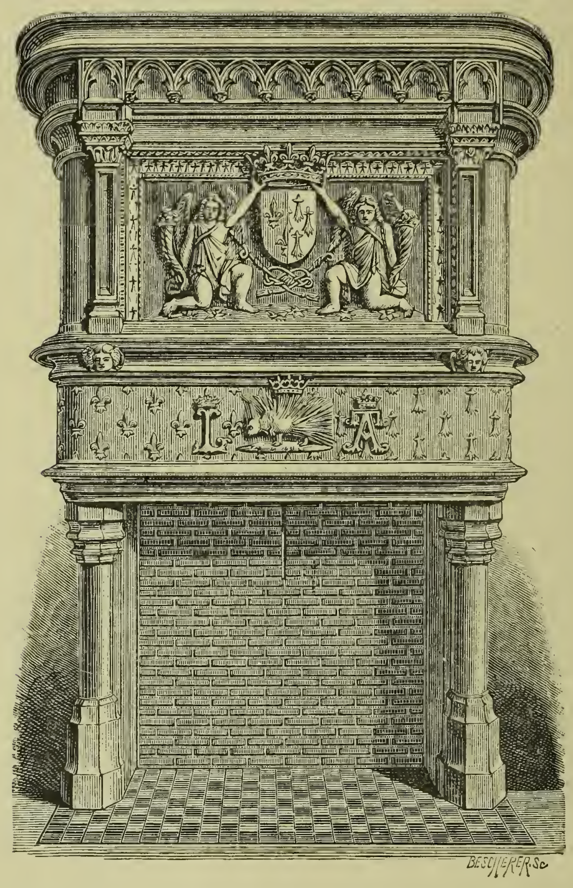


Fig. 1. — Cheminée du château de Blois portant le porc-épic de Louis XII.

les statues qui sont au dehors. Et si (aussi) sont les maisons meublées de toutes choses plus somptueuses que jamais ne furent. »

Ce luxe des villes imitait le luxe de la cour. Les temps précédents avaient vu les rois vivre plus renfermés, dans les châteaux dont toute la beauté était tournée vers la cour intérieure entre les quatre tours angulaires qui conservaient l'aspect de la forteresse. La maison du roi était en somme restreinte, composée de nobles et de religieux « fonction-

naires ». Sans doute il y avait des fêtes (entrées de rois, etc.), extérieures, mais moins fréquentes, moins ouvertes pour certaines ; d'ailleurs la guerre de Cent ans n'avait point été une époque favorable aux réjouissances ; une cour ne se forme guère aux environs du roi que vers le XVIe siècle, avec l'influence croissante de la femme et le désir de plaire. L'Italie, on ne saurait trop le répéter, ne fit pas connaître que l'antiquité, elle éveilla l'idée et l'envie d'une existence plus confortable, plus agréable, meilleure. Cela fut le résultat des guerres et aussi des ambassades, par exemple, de l'ambassade de César Borgia en France, la deuxième année du règne de Louis XII. Le cortège émerveilla Paris. On voulut rivaliser, imiter.



Fig. 2. — L'F de François Ier (diptyque en bois).

En fait, le style Louis XII est très italien d'esprit. Il s'écarte du gothique, mais n'est point encore la Renaissance proprement dite, ou plutôt, dans ce qu'on appelle la Renaissance, on peut démêler trois et même quatre styles successifs, très distincts, — le style Louis XII, le style François Ier, le style Henri II, le style Henri IV.

Le style Louis XII peut s'étudier au château de *Blois*, dans les restes de *Gaillon* et surtout sur le *tombeau de Louis XII* à Saint-Denis.

La figure humaine ou animale n'y tient point la place qu'elle va prendre à l'époque suivante. L'ornementation est surtout végétale. Elle se compose de feuilles, de fleurs, de fruits peu nombreux, laissant paraître largement les fonds. Les branches, les soutiens sont maigres, courts, peu courbés et partent le plus souvent d'un axe médian très marqué, formé d'une tige centrale, interrompu par des culots un peu forts qui ressemblent à des bas de lampadaires, à des sortes de vases allongés et, souvent même, sont tout en bas remplacés par un vase d'où monte le tout. L'effet n'est point celui d'une richesse touffue, mais discret et sobre. C'est le retour de la symétrie et de la ligne droite. Tout cela reste très architectural. Le gothique est fini. Les baies sont couron-

nées de lignes droites avec arrondissement des coins et des angles. Parfois une pointe se relève au milieu et fait ressembler le tout à une accolade horizontale. Cet arc, que les Anglais appellent l'arc Tudor, est en fait comme une ogive sur laquelle on aurait pesé pour l'aplatir. On retrouve ces caractéristiques dans les bois sculptés, le meuble conservant encore la forme architecturale.

Au *porc-épic*, emblème choisi par Louis XII, succèdent la *salamandre* et l'*F* couronné de François Ier (1515-1547.)

L'influence exercée par l'ambassade de César Borgia à Paris en 1499

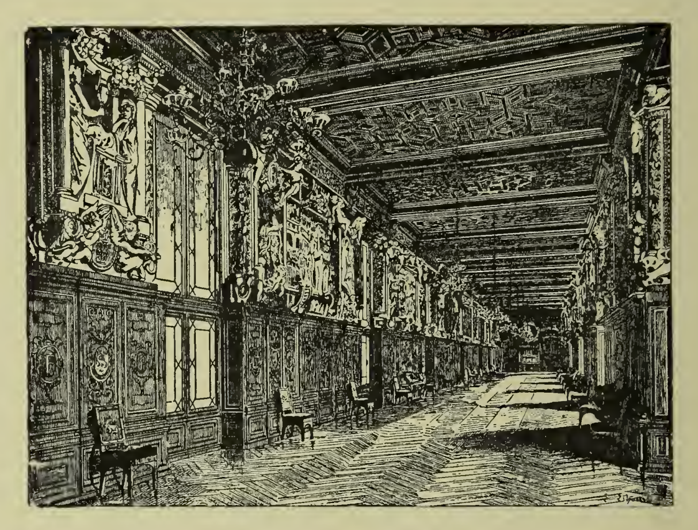


Fig. 3. — Galerie François Ier à Fontainebleau.

sur le goût public sous Louis XII, a ses pendants, sous le nouveau règne, dans la réception de Charles-Quint et dans la fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or. C'est pour offrir à son hôte une demeure qui lui fît honneur aussi bien qu'à lui-même que le roi-chevalier entreprit d'embellir *Fontainebleau* : il y avait là une victoire à remporter, victoire d'une espèce particulière et nouvelle. L'amour-propre des princes avait changé d'idéal : à l'idéal de force succède ou du moins s'adjoint un idéal de luxe et de beauté. La célèbre entrevue du Camp du Drap d'Or est plus suggestive et plus probante en ce sens. L'épisode de la lutte à bras-le-corps entre François et Henri VIII, son hôte, témoigne du désir d'être physiquement le plus fort ; cela, c'est le passé, c'est ce qui finit ou du

moins c'est ce qui a dominé exclusivement et qui disparaît ou du moins laisse place à d'autres préoccupations. Cette autre chose, c'est l'ambition nouvelle, une émulation de faste et de prodigalité. Toute la cour suivit le courant. Les splendeurs du Camp étaient inimaginables : il s'agissait d'écraser les autres de son luxe. « Plusieurs — écrit Du Bellay — y portaient sur leurs épaules leurs moulins et leurs prés. » On s'appauvrissait

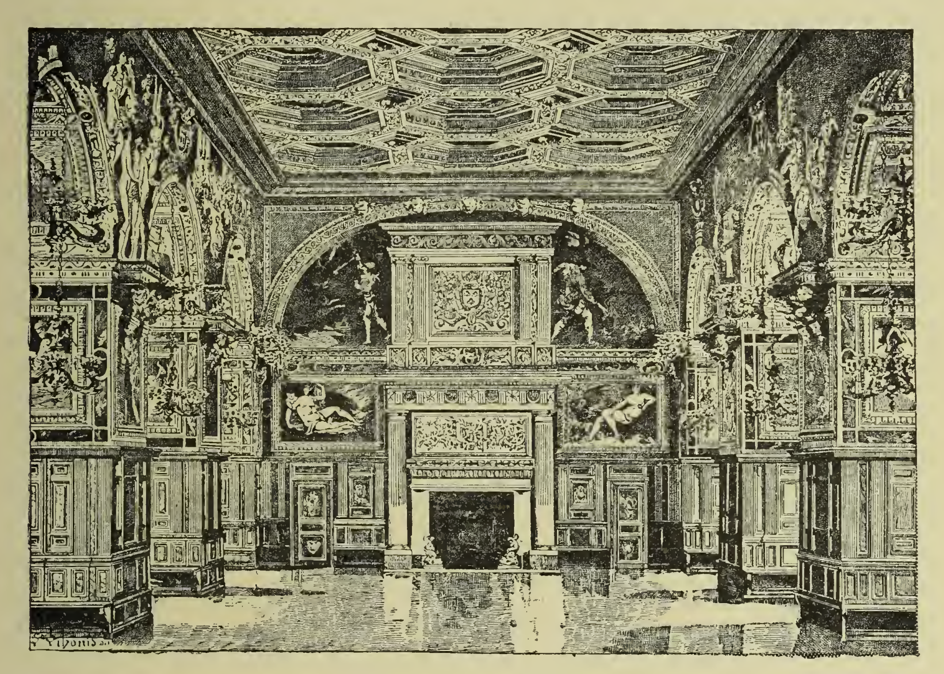


Fig. 4. — Galerie Henri II (Fontainebleau).

dans un but d'apparat et de magnificence : la bourse en pâtissait, l'art et le goût y gagnaient.

Ce qu'on entend généralement par style Renaissance a toutes les caractéristiques du style François Ier. L'origine est encore l'Italie, mais plus par l'intermédiaire des artistes appelés en France.

Au commencement du XVIe siècle, on découvrit à Rome des peintures antiques qui ornaient les *Thermes de Titus* ou plutôt de la Maison Dorée de Néron, chambres que Titus avait comblées, quand il y avait construit les Bains qui portent son nom. Ces peintures, à une époque où on ne connaissait pas encore les décorations murales de Pompéi, excitèrent l'admiration des artistes et notamment de Raphaël qui, avec ses élèves

Jean d'Udine et Jules Romain, les imita dans les ornements des *Loges du Vatican*. Comme les chambres des Bains étaient souterraines, on appela ces arabesques des grotesques ou peintures de souterrains (de grottes), sans prêter au mot grotesque le sens qu'il a pris depuis. Ce n'est pas l'architecture aérienne et féerique des décorations de Pompéi : l'esprit n'est plus le même. Les médaillons rectangulaires ou ronds formant petits tableaux, séparés par des rinceaux où jouent des Amours, sont loin de la richesse exubérante de la Renaissance : les détails sont petits, très séparés, font songer à quelque tapisserie et donnent plutôt l'idée de quelque arabesque d'un faux Louis XVI. Cependant c'est la rupture violente avec le Moyen Age.

Les artistes, appelés en France par François I[er], y apportèrent un autre esprit de décoration, esprit qui explique les tendances qui en résultèrent. Les « grotesques » de Raphaël ne prêtent qu'aux légers reliefs et c'est au contraire l'accentuation du relief qui caractérise la sculpture décorative du style renaissance chez nous.

Fontainebleau fut le foyer. Les promoteurs, le Rosso, le Primatice, Niccolo dell Abbate décorèrent le palais et dessinèrent des modèles, notamment pour l'atelier de tapisserie fondé en 1535. La *salle des fêtes*, la *galerie Henri II* (château de Fontainebleau), décorées de peintures mythologiques, l'une par le Primatice et Niccolo, l'autre par maître Roux (le Rosso), sont dans un goût particulier. La peinture en Italie resta longtemps plus chrétienne que païenne (pour les sujets) ; ce n'est guère qu'avec les Carraches que la mythologie domine avec les nudités. La décoration de Fontainebleau est déjà toute mythologique. Ce qui plut aux princes voluptueux, à François I[er], c'était non pas le paganisme mais l'occasion de belles nudités qu'il offrait. D'autre part ces amours des dieux, cette histoire de l'Olympe, étaient fécondes en métamorphoses où se mêlaient les caractérisques d'espèces différentes et même le règne végétal avec le règne minéral. Certaines déités, certains êtres fabuleux présentaient même ce mélange, les Sirènes par exemple, les Faunes, les Centaures, etc. Cela prêtait à la fantaisie dans un sens décoratif tout trouvé. Indépendamment des dieux, des demi-dieux, des héros, avec leurs attributs, on avait pour la décoration peinte ou sculptée tout un monde de cariatides, de termes, d'êtres où s'unissaient deux natures,

humaine et animale ou même humaine et végétale. Les *Métamorphoses* d'Ovide n'étaient-elles point parsemées d'épisodes où une créature humaine était changée en plante, en arbre?

Tout cela, c'est la mythologie décorative de la Renaissance qui, sous François Ier, anime tout, fait vivre la colonne, le support, en les remplaçant par quelque être animé, cariatide, chimère, etc. Cette « iconologie » nouvelle, variée, aimable, plus claire même et plus déchiffrable, vint au moment où la symbolique chrétienne, surtout byzantine d'origine, toute en signes mystérieux, sèche, n'était plus guère comprise du profane ; d'ailleurs elle n'était point à sa place, ailleurs que dans l'édifice religieux. Le style de la Renaissance est donc le style où l'art décoratif se rapproche le plus des Beaux-Arts, celui où la figure intervient le plus.

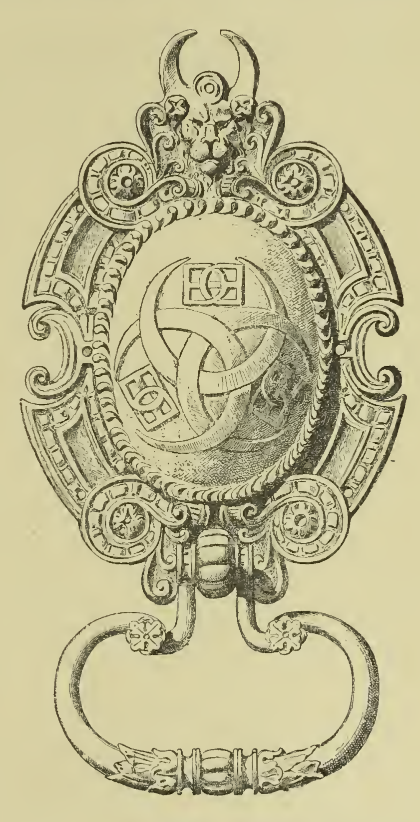


Fig. 5. — Le chiffre de Henri II (heurtoir).

L'ensemble des meubles conservait, comme au Moyen Age, la forme architecturale, mais dans le style nouveau. Si les meubles du Moyen Age ressemblent à de petites églises, le meuble de la Renaissance a l'air le plus souvent d'une façade de temple à un ou deux étages, le second présentant un portique à fronton. Partout des corniches, des colonnes. Le lit lui-même, lit à quenouilles, dresse à ses quatre coins quatre colonnes, colonnes de fantaisie, parfois semblables à des lances de chevaliers, mais colonnes par l'ensemble et la fonction. Sur les armoires, les cabinets, les dressoirs, se détaillent d'innombrables bas-reliefs en bois sculpté. Les vantaux, les portes sont les panneaux naturels où s'encadrent ces motifs à personnages. Si le personnage est isolé, on le campe dans quelque niche entre deux colonnes, niche dont le haut s'arrondit

en arcade classique. Le support, comme nous l'avons dit, semble trop calme sous forme de colonne : il se métamorphose en quelque terme aux bras coupés, issu d'une gaine ou en quelque personnage plus ou moins fantastique.

Il est remarquable que, entre la silhouette du meuble du temps de

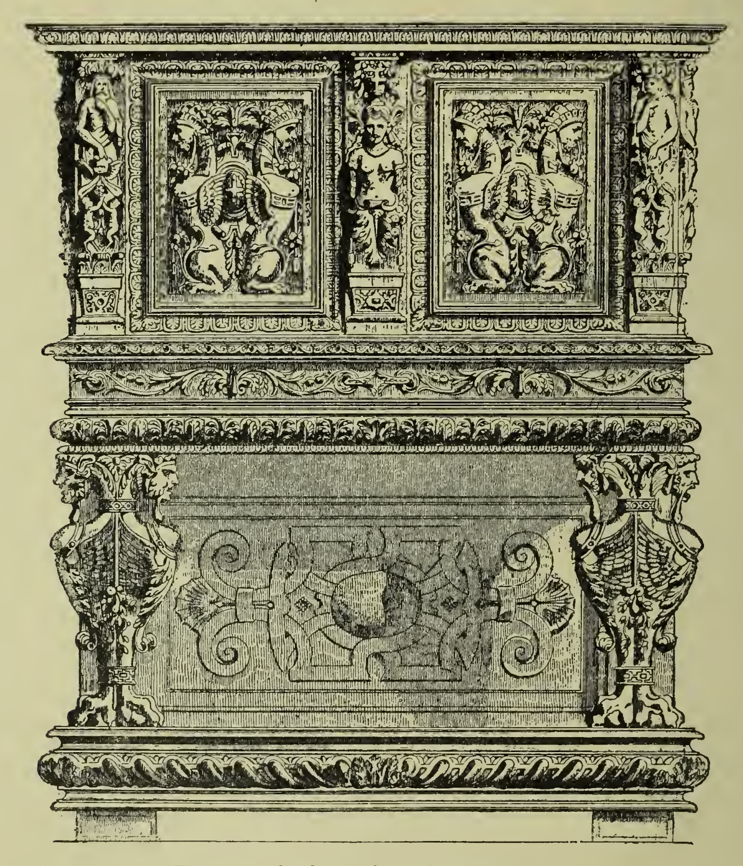


Fig. 6. — Crédence de style François Ier.

François Ier et celle du meuble du temps de Henri II, apparaissent les mêmes différences qu'entre les deux ombres chinoises fournies par les costumes d'alors. Le costume et le meuble de François Ier sont exubérants de saillies et de cavités, — plumes, manteaux, bouillons, boursouflures, reliefs débordants, avance du soubassement. Dans le costume et le meuble Henri II, retenue des reliefs, moins de saillies redondantes, silhouette plus maigre, lignes droites dominantes.

Le style Henri II fut en effet une réaction contre le style François Ier, contre celui que nous entendons généralement par le mot Renaissance

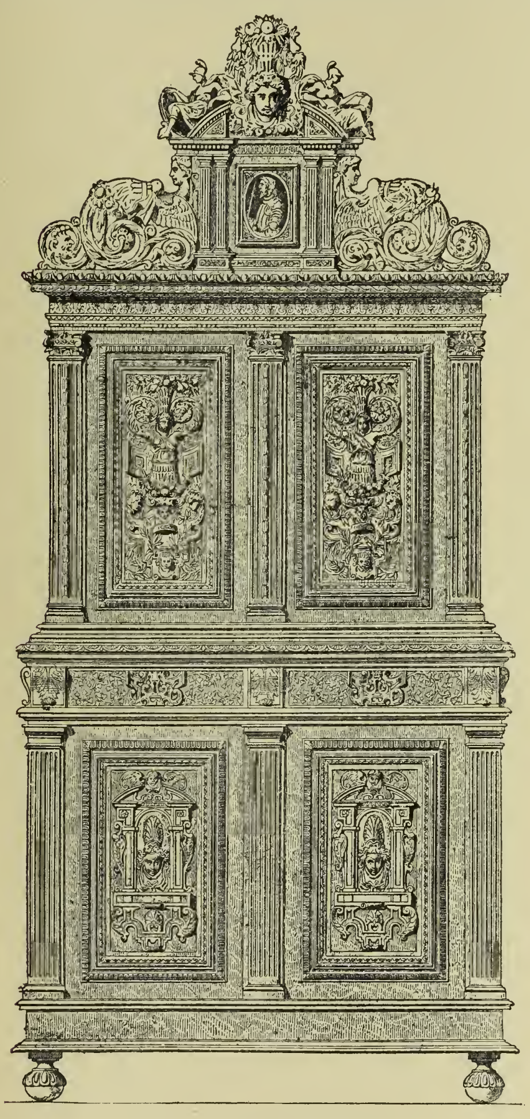


Fig. 7. — Cabinet Henri II.

L'ensemble du meuble est toujours d'une forme architecturale, même d'une forme plus architecturale que sous le règne précédent, qui avait donné plus de place aux reliefs de la sculpture. Le meuble devient plus géométrique, plus régulier comme cube. Les expansions des saillies sont

ramenées presque au plan, aussi bien dans le profil sur les côtés que en avant sur la façade. Il s'ensuit une certaine sévérité en raison de l'absence ou de la rareté des courbes. Les termes, les cariatides, la figure de fantaisie ont rendu leur place aux colonnes qui se font longues, fines, à petites cannelures ou à décor de petites fleurettes en rinceaux légers. Leur maigreur svelte fait que souvent on les approche, on les met deux à deux, on les « gémine ». Le cabinet, sévère, n'a ni la vie plantureuse du style précédent ni la gaîté des « stipi » italiens, où l'on incruste des marbres et des subtances de toutes les couleurs.

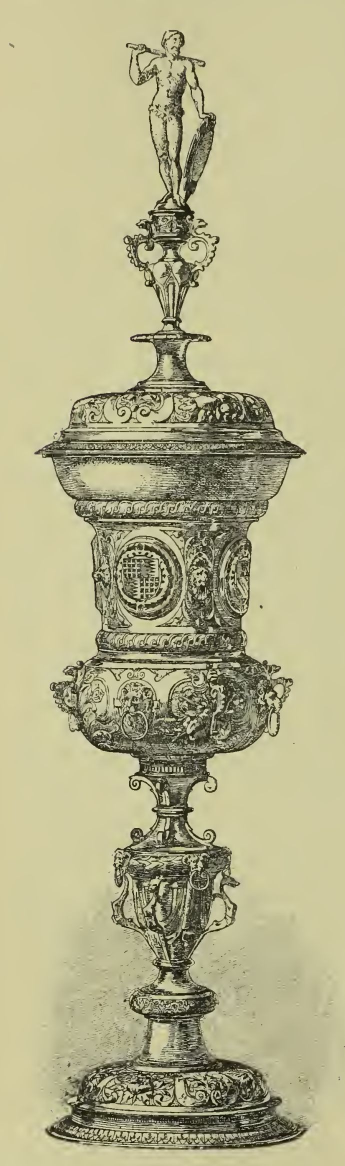


Fig. 8. — Hanap allemand.

L'ornementation abandonne un peu le règne végétal et le règne animal ; elle se fait géométrique surtout dans les marqueteries (ivoire et ébène) qui sont fréquentes. L'ornement est plus fin, plus élégant, les bois employés sont de ton triste (surtout l'ébène).

Cette géométrisation de la décoration n'est nulle part plus manifeste que dans la décoration de la faïence d'Oiron dont nous reparlerons.

Le chiffre caractéristique est un H entre les jambages duquel on aurait plaqué deux C, le premier retourné, de façon que, avec les jambages de l'H, cela donne deux D, allusion équivoque (le double C) à Catherine de Médicis, femme de Henri II, et (le double D) à Diane de Poitiers, favorite du Roi[1].

[1] D'ailleurs le C, étant de la forme d'un croissant, suffisait : l'attribut de la déesse Diane devenait celui de la favorite, qui eut une heureuse influence sur les arts. Henri II également favorisa les artistes, appela des Italiens (Lyon), des verriers de

Henri IV (1589-1610), malgré l'opposition de Sully et les préférences de son premier ministre pour l'agriculture, encouragea les artisans, en logea au Louvre. Son temps, qui sert de transition entre le style Henri II et le style Louis XIII, voit naître un style peu marqué qui ressemble plus au premier qu'au second. On peut l'étudier dans l'ornementation de la Chambre à coucher de Henri IV, avec la balustrade formant alcôve (au Musée du Louvre). La caractéristique est la forme des colonnettes en forme de balustres, où le dessin a plus de grâce que dans le Henri II et n'offre rien de l'aspect glandiforme des balustres Louis XIII.



Fig. 9. — Aiguière d'Étienne Delaulne.

La Renaissance ne domina pas en même temps et dans le même sens les arts décoratifs de toute l'Europe. L'Italie possédait le style dès longtemps et, en somme, se montra plus modérée et plus sobre. L'Angleterre tempéra l'art nouveau en y mêlant la lourdeur flamande. L'époque de la reine Elisabeth, à la fin du siècle, est même toute flamande dans l'ornementation ; c'est comme pendant de notre style Louis XIII, un style Louis XIII en avance sur nous. L'Allemagne voit se développer un style Renaissance plus émancipé, plus libre de souvenirs classiques. Les ornemanistes et les artisans y manifestent une originalité, une verve qui parfois sont de mauvais goût, mais font des meubles, des pièces d'orfèvrerie et des moindres objets (même des plus vulgaires) des œuvres intéressantes, pleines de vie et d'imagination. Ailleurs, sans doute, on dis-

Venise, des céramistes de Pesaro. François Ier avait fondé à Fontainebleau, outre un atelier de tapisserie, une manufacture d'émaux.

tingue les différences dues au tempéramment national, mais nulle part cette marque de race n'est plus profonde. L'art ornemental y est plus populaire en même temps que plus autonome, plus indépendant des Beaux-Arts proprement dits. Cela tient à ce que l'organisation vivace des corporations maintenait l'artisan dans un milieu favorable où l'art était dans l'air et où la science du procédé et du métier ne se perdait point. Augsbourg et Nuremberg étaient des centres grouillants, aussi grouillants que les œuvres mêmes qui en sortaient, toutes peuplées de foules de personnages et noyées dans les feuillages et les rinceaux.

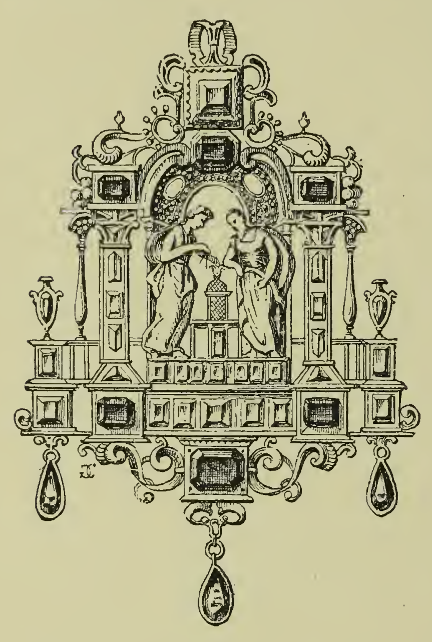


Fig. 10.
Pendant attribué à Benvenuto Cellini.

Il est notable que, tandis qu'ailleurs les plantes et les êtres s'unissaient en êtres fabuleux dans la décoration, l'art allemand les séparait davantage et donnait à la flore, fleurs et feuilles, feuilles surtout, une importance des plus grandes dans l'ornement.

Les ornemanistes sout légion à ce moment : ils dessinent des modèles pour tous les métiers. Il ne s'agit plus ici de tableaux à tisser, de cartons, mais bien d'objets particuliers, ayant chacun son idéal particulier, ses formes imposées, sa fonction : ce sont des modèles de meubles, de vases, de poignards, de marteaux, etc.

Ces ornemanistes sont peu connus du public, sauf quelques-uns qui ont acquis la célébrité ailleurs. Si on les connaissait, on les admirerait; il y a dans ces estampes une dépense incroyable de talent et de fantaisie. L'artiste s'y inspire du goût d'alors, mais il exerce aussi son action sur ce goût. Ces feuilles qu'on achetait donnaient des idées à l'artisan, passaient dans les formes qu'il créait. C'est réparer une injustice que de faire place ici à ces directeurs d'imagination, inventifs et le plus souvent dessinateurs merveilleux. Il est regrettable que leur influence n'ait

pas partout et toujours résisté à celle des peintres qui ont dévoyé certains arts décoratifs, en leur proposant pour idéal le tableau.

Ici nous sommes, comme souvent, injustes pour nous-mêmes. Parmi



Fig. 11. — Aiguière en étain de François Briot.

ces ornemanistes du XVIe siècle, la France ne cède la première place à personne. C'est un régal et une surprise de feuilleter ces modèles. L'architecte Ducerceau (1515-1585) dessine des meubles, des vases, des cartouches, de jolis petits panneaux d'une verve spirituelle. Étienne

Delaulne, dit Stephanus (1518-1595) est le plus fort de tous ces décorateurs : on a de lui un modèle de *miroir* à main qui est d'une élégance incomparable; dans ses *grotesques*, il est supérieur à Bérain, à qui il fait penser. Le lorrain Wœriot (1532-?) a donné le modèle de belles poignées *d'épées* et de curieux *bijoux* (bagues et pendeloques).

Dans ce domaine de la décoration ou plutôt de l'art décoratif, les Italiens sont les plus faibles, en ce sens qu'ils ne distinguaient pas assez l'ornement et les beaux-arts : en fait leurs modèles sont plutôt des tableaux confus, une mêlée inexplicable de personnages surchargeant les fonds, sans unité, sans autre chose d'ornemental que le non-sens et le monstrueux. Le plus souvent, ils aboutissent à des fantaisies inexécutables. Ce qu'il y a de meilleur en Italie à cette époque, ce sont les cartouches de Zuccaro (1535-1602) qui sentent déjà le style Louis XIII.

L'Allemagne avec le peintre Schongauer (1445-1499) avait eu son décorateur, — curieux, mais encore tout gothique de style. Van Mecken, vers la même époque, assouplit la feuille gothique, en forme de rinceaux agréables où il place des personnages moins heureux de dessin. Les complications de cordages formant des sortes de labyrinthes, des études très sincères de la flore, sont signées du grand nom d'Albert Durer (1471-1528) qui, comme l'illustre Holbein, n'a pas dédaigné l'art ornemental. Les rinceaux, les vases godronnés d'Hopfer sont curieux. Mais, au-dessus de Wechter qui se plait aux ornements en formes de lanières découpées, au-dessus de Diéterlin compliqué jusqu'à l'extravagance, au-dessus même de Virgile Solis (1514-1562), de ses vases d'une galbe original et élégant, de ses motifs de bijouterie, à côté du flamand Théodor de Bry (1528-1598 d'une abondance si saine, d'une ligne si plaisante, d'un sens ornemental si juste dans ses frises, ses encadrements, ses fourreaux, ses dessins de plats, se place Aldegrever (1502-1562) qui a, dans une note de goût et de mesure, trouvé des effets de richesse simple en mêlant des mascarons, des figures peu nombreuses à de gracieux feuillages, petits sans maigreur, fournis sans confusion : on a de lui deux modèles de poignards dans leurs fourreaux (datés 1537) qui sont des merveilles de composition.

Delaulne, Théodor de Bry et Aldegrever sont assurément les plus grands parmi ceux qu'on appelle du nom absurde et contradictoire de « petits maîtres ».

La force de ces ornemanistes vient de ce qu'ils ne sont pas des peintres ou que, du moins, s'ils le sont, ils l'oublient, conçoivent l'art décoratif dans son esprit et dans son domaine propres et ne voient point, dans l'objet ou la chose à décorer, une surface à tableaux.



Fig. 12. — Portrait de Catherine de Médicis, émail de Léonard Limosin.

L'histoire de chacun des arts décoratifs nous fournira l'occasion de revenir sur les particularités de chaque école.

Le bois sculpté domine dans le meuble, surtout en Allemagne, où on le fouille jusqu'à la minutie, on le peuple de personnages grotesques et grimaçants. L'Angleterre, surtout vers la fin du siècle, emploie souvent les ornements en forme de lanières découpées.

L'orfèvrerie ne dépend plus de l'architecture comme durant le Moyen Age où, même dans les vases, on retrouvait des clochetons, des fenestrages. Benvenuto Cellini (1500-1571) est aussi célèbre comme sculpteur que comme orfèvre. De ses œuvres, il reste notamment la fameuse *salière* (du Musée de Vienne) exécutée pour François Ier et où il a figuré Neptune et Amphitrite, — un *bouclier* (à Turin), un *coffret* (à Gênes), des bijoux, etc. L'ornementation y est surchargée à plaisir comme en une envie de faire valoir une habileté prodigieuse de main-d'œuvre : la figure humaine y tient une place considérable. Delaulne (1520-1583) fut un orfèvre en même temps qu'un ornemaniste ; s'il exécuta certains de ses modèles (notamment le délicieux *miroir*) et s'il est l'auteur de l'*aiguière* qui lui est attribuée, au Louvre, il est supérieur à Cellini et nul dans l'orfèvrerie n'a témoigné d'un goût plus pur.

En Allemagne, on recherche le compliqué et le rare, le bizarre même (montures de noix de coco et d'œufs d'autruche). L'orfèvre Jamnitzer (1508-1585) ou Jamiczer excelle dans les pièces où des mécanismes font mouvoir les personnages et les animaux, dans les surtouts de table, qu'on appelait des nefs [1]. A Dresde, on a de lui un beau *coffret* d'argent. L'Espagne, où, grâce à la découverte de l'Amérique, abondent les métaux précieux, cite les Arfé qui enrichissent les églises (Léon, Cordoue, Tolède) de superbes tabernacles d'argent (*custodia*) où, parmi les pierres précieuses se dressent de nombreuses statuettes (260 sur la custodia de Tolède).

L'Espagne est avec l'Allemagne le pays du fer travaillé. Maître Bartolme forge la belle *balustrade* de la cathédrale de Grenade (encore de style gothique). Parmi ces « forgerons » il faut mentionner, avec Juan Francès (qui signait grand-maître des œuvres de fer en Espagne), Villalpando (cathédrale de Tolède), Cespedès, Cristoval de Andino. En Allemagne Thomas Rukers forge le *trône de Rodolphe* (1574).

L'étain, cette belle substance douce en modelés souples sans le brillant qui bouleverse les effets, la seule qui puisse rivaliser avec le velouté

[1] Ces « nefs » avaient le plus souvent la forme d'un navire (d'où le nom). On peut en voir une au Musée de Cluny. C'est un navire d'un mètre de haut : Charles-Quint y figure sur son trône, entouré des dix dignitaires de l'Empire. Un mécanisme fait défiler les personnages devant l'empereur qui salue.

de la dorure au mat, l'étain fournissait la matière de la vaisselle bourgeoise, plats, gobelets, pots. Briot, dans l'*aiguière* et le *bassin* dits à la Tempérance (en raison de la tempérance, vertu cardinale qui y est figurée) fait rivaliser l'étain avec les métaux précieux, l'élève a une élégance sans pareille de forme et de décoration.



Fig. 13. — Aiguière de Pierre Reymond.

L'émaillerie avait jusque-là dépendu de l'orfèvrerie. Grâce à elle, le métal précieux avait des ressources de couleur que la réglementation de l'alliage lui interdisait. L'émaillerie champlevée, qui faisait fondre les poudres colorées vitrifiables dans des creux pratiqués dans l'épaisseur du métal, avait régné en Allemagne et surtout à Limoges, jusqu'à la fin du XIVe siècle. A ce moment, commença l'émancipation (contestable) de l'émail qui voulut s'affranchir de l'orfèvrerie pour s'isoler dans l'indépendance de tableaux vitrifiés où il luttait de vérité avec la peinture, — en promettant même pour les œuvres peintes par lui une durée moins précaire. La plaque de cuivre sur laquelle s'appliquaient les couleurs remplaçait la toile et le bois caducs ; les couleurs fondues au feu, liées au métal, étaient moins fragiles que les cubes de la mosaïque[1].

François Ier fonde à Limoges une manufacture royale d'émaux sous la direction de Léonard Limosin ou Limousin. Le Primatice et le Rosso fournissent des modèles. Léonard est, avec Pierre Reymond, le plus

[1] Au XVe siècle, l'Italie noyait, sous des émaux transparents, des bas-reliefs ciselés, où le plus ou moins d'épaisseur de la couche vitrifiée donnait plus ou moins de force aux tons (émaillerie de basse-taille, dite aussi translucide).

habile des émailleurs de Limoges, dans le genre nouveau, celui qu'on appelle l'émaillerie des « peintres ».

Sur une plaque de cuivre, l'ébauche est gravée légèrement à la pointe; une couche d'émail transparent couvre le tout. Le trait du dessin est marqué dessus par un filet d'émail foncé et c'est dans les intervalles de ces traits que sont placées les couleurs vitrifiables; les chairs sont d'un émail violet ou noir, tempéré par l'épaisseur plus ou moins forte de la couche d'émail blanc qu'on superpose. Cela c'est l'émail tel qu'il fut employé dans la seconde moitié du XVe siècle. Le XVIe siècle produisit surtout des grisailles. On appelle ainsi les émaux où la plaque de cuivre est couverte uniformément d'un émail noir sur lequel on peint en émail blanc, la différence d'épaisseur donnant les dégradations qu'on obtient également par « enlevage » ou « grattage ». Les carnations sont rosées, et non plus violacées. Des rehauts d'or donnent un peu de gaîté à un procédé triste par lui-même.



Fig. 14. — Vase en verre de Venise.

Léonard Limousin emploie la grisaille ou la polychromie, allonge les proportions de ses personnages, accentue les muscles, fait des portraits (*Éléonore d'Autriche*, *Henri II*, le *duc de Guise*, *Montmorency*, *François* Ier en saint Thomas et l'amiral *Chabot* en saint Paul, Louvre). En 1547 il termina une série des douze *apôtres* (sur les dessins d'un peintre). Le Louvre possède de lui une œuvre considérable, les *tableaux votifs de la Sainte-Chapelle*, ensemble de vingt-trois plaques émaillées, (Résurrection, Henri II, Catherine de Médicis).

Pierre Reymond travaille surtout en grisaille (cependant son *Histoire de la chaste Suzanne* est polychrome), emprunte des modèles à Delaulne dont il reproduit les *Mois* sur des assiettes. Il a laissé des plaques, des salières, des coupes, des chandeliers, des aiguières (notamment la belle

aiguière du Louvre, datée 1554, où il a peint le Triomphe de Diane d'après Ducerceau).

Jean Pénicaud, le plus jeune des trois Jean Pénicaud, à la fin du XVIe siècle reproduisit surtout les tableaux de Raphaël[1].

Le vitrail est en somme une émaillerie, translucide puisque l'émail n'est qu'une poudre colorée devenue un verre par fusion. Là aussi il y a à signaler la tendance de plus en plus prononcée à faire d'un genre décoratif un véritable tableau. Les plombs des armatures deviennent moins nombreux, s'espacent. Les grisailles, plus claires, rendent plus aisée la lecture à l'église : des rehauts de jaune les agrémentent. Au XVIe siècle, à côté des vitraux religieux (semblables aux précédents et distincts par le style des ornements architecturaux qui y sont figurés), les vitraux profanes (surtout allemands et suisses) sont de petites dimensions, portent des armoiries, des sujets populaires à personnages. Pour le vitrail, il faut mentionner Jean Cousin (*Réception de la reine de Saba*, à Saint-Gervais, — autres à Saint Étienne-du-Mont, à Vincennes, à Sens), Pinaigrier (Chartres, Saint-Germain-des-Prés), Demôle (Auch), Leprince (Beauvais), Enguerrand.



Fig. 15. — Plat d'Urbino (XVIe siècle).

La verrerie de cette époque produit en Allemagne de hauts vidrecomes armoriés (Hirchvogel de Nuremberg). Cadalso est le centre de la verrerie espagnole. La France produit de beaux verres simples de dessin,

[1] A citer encore les Courtois, Jean Court, Suzanne de Court.

ornés de figures et de devises ; Henri II donne un privilège à un verrier italien établi à Saint-Germain. Les verriers sont nobles, ont droit à l'épée. Mais la verrerie, c'est Venise, si gaie en couleurs, si fantaisiste en formes, si riche en ressources de pâtes variées. La Bohême, au XVIIe siècle, tiendra la tête un moment avec ses verres gravés et tristes, mais rien n'est comparable à Venise, à ses ornements moulés, à ses filigranés, à ses sablés d'or, à ses verreries à réseaux, à torsades, à ses formes amusantes, légères, ornées d'ailerons, de crêtes, de dragons, de godrons.



Fig. 16. — Aiguière de Pésaro.

Les centres céramiques n'ont jamais été aussi nombreux, chacun a ses caractéristiques, ses grands noms d'habiles artisans. La faïence doit-elle son nom à la ville de Faenza, premier centre connu pour la céramique italienne, et est-elle originaire d'Italie ? La majolique est-elle ainsi nommée de Majorque ou Majorica, longtemps sous la domination arabe ? Il faudrait d'abord être bien certain de la délimitation précise à établir entre ces poteries et avoir l'assurance que ces délimitations étaient admises alors. Actuellement, il y a une différence : la faïence a la pâte blanche ou à peu près, tandis que la majolique est d'une pâte rougeâtre (celle des pots à fleurs, celle du Vallauris aujourd'hui). Or il semble que la pâte du XVIe siècle est un peu faïence et un peu majolique et que l'on ne faisait point la distinction que nous faisons. Il est bien entendu que nous mettons à part les œuvres de Palissy et la céramique d'Oiron.

Mais, ce qui intéresse surtout, ce sont les formes et la décoration. Au XVe siècle, l'Italie a Faenza et Gubbio qui, jusque vers 1550, produit des coupes et des plats dont le fond est généralement occupé par une tête de femme (portrait) avec inscription « *Angela bella* », « *Dianira bella* », la

« *belle Angèle* » la « *belle Déjanire* ». L'éclat est métallique et nacré ; les bleus sont fréquents. Giorgio Andreoli, maître Georges, est le plus célèbre des artisans de Gubbio. Giorgio avait modelé des figurines en terre cuite émaillée ; ce sera le domaine des Della Robbia de Florence.

Le premier des Della Robbia, Lucca (1400-1482), sculpteur, chercha dans l'émail une protection pour la statuaire de terre cuite et y trouva des effets remarquables. Il est l'auteur des bas-reliefs des *Jeunes chanteurs* (à Florence), de la porte de bronze de la sacristie du dôme et du

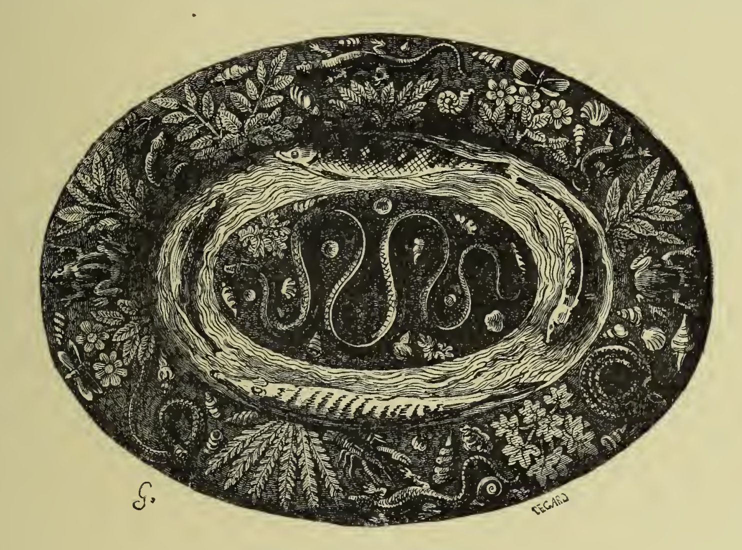


Fig. 17. — Plat à reptiles.

Tombeau de l'évêque de Fiésole. Il se plaît à représenter des sujets religieux encadrés dans des tympans ogivaux ou demi-circulaires, ornés de guirlandes de fleurs et de fruits, le tout émaillé aux couleurs naturelles.

Son neveu Andrea della Robbia (1435-1525), dans le même genre, a excellé pour l'expression de douceur de ses *Vierges* et surtout des *Enfants*. La *frise de l'Hôpital du Ceppo*, à Pistoie est l'œuvre de son fils Giovanni (1469-1529) dont le frère Girolamo (1488-1566) vint en France et y décora de plaques de faïence le château de Madrid, au Bois de Boulogne, château qui en reçut le surnom de « château de faïence ».

Au xvie siècle, Urbino produit d'abord des faïences à belles décorations de sujets mythologiques, à rehauts métalliques et prédominance du jaune et du bleu (artistes : Guido, Xanto, Fontana), — puis des ara-

besques grotesques à petits personnages et à rinceaux. C'est à Pésaro qu'on aurait, pour la première fois, appliqué l'or sur la faïence. Les coupes sont ornées de têtes de femmes comme à Gubbio, comme à Déruta ; les fonds blancs ou bleus prédominent ; l'émail a des reflets mouillés chatoyants qui ressemblent à ceux qui brillent sur la faïence hispano-moresque de Manisès (fabrication du même temps, à laquelle on attribue le *vase de l'Alhambra*). A Castel-Durante, la décoration est souvent de grisailles, de camaïeux, — de médaillons sur fond bleu.

Les grès allemands rivalisent avec les grès flamands[1]. De Creussen sortent des cruches ornées de figures d'*apôtres*, et, de Cologne, des pots où sur la panse du récipient est modelée une grande tête barbue que coiffe le couvercle en étain (*Barbman*). A Nuremberg, les Hirschvogel sont célèbres comme verriers (Hirschvogel le vieux (1441-1525), vitraux de Saint-Sébald) et comme céramistes (Veit Hirschvogel, le fils (1471-1553), auteur de poêles et de belles terres cuites émaillées avec reliefs de personnages sur des fonds d'architecture. Hirschvogel fait prédominer les verts et les jaunes dans ces œuvres qui lui ont valu le surnom de Palissy allemand.

Palissy (1500-1510 ? — 1589?-1590?), d'abord verrier (*vitraux* pour le château d'Ecouen), trouve une coupe de faïence émaillée, s'acharne seize ans à l'étude des émaux, s'y ruine, y brûle « ses tables et le plancher » (c'est-à-dire les solives et les poutres du plafond), est traité de fou, « apprend l'alchimie (la chimie) avec les dents », dit-il, triomphe enfin, est protégé par Anne de Montmorency, par Catherine de Médicis qui lui donne le titre d' « inventeur des rustiques figulines du roi ». Ce mot de figulines désigne tout ouvrage de potier (figulus, potier) et non point seulement des statuettes, comme souvent on le comprend abusivement (figurines). Il y a deux choses à considérer dans les œuvres de Palissy, — les formes et les émaux. Ses plats à reliefs de reptiles, de lézards, de grenouilles, d'anguilles, parmi les feuillages et les coquillages, sont célèbres. Certains sont ajourés et composés de rinceaux, de mascarons et de fleurettes (un modèle porte le nom de « *écumoire* »). Palissy a modelé des brocs, des vases, une reproduction du *grand plat*

[1] Dans les Pays-Bas, la célèbre fabrication de Delft ne fleurit qu'au XVIIe siècle.

de Briot (à la Tempérance). On lui attribue des statuettes. Les émaux sont en même temps légers et profonds, couvrent d'une épaisseur très régulière la pâte qu'ils colorent et pénètrent. Les tons sont riches et doux à la fois, sans violence d'éclat ou de couleur. Les couleurs sont un peu rompues (blanc ocreux, jaune, vert foncé, bleu, violet mêlé de brun, jaspures).

Certains points sont obscurs à propos de Palissy ; l'histoire de la faïence dite d'Oiron ou de Henri II, où de Saint-Porchaire, n'est point sans mystère. En fait, ce qui importe, ce sont les œuvres qui, dans les collections publiques et particulières, sont actuellement au nombre de 52 pour le monde entier. Le Louvre en possède huit, le musée de Cluny une. Ce sont des coupes, des pots et des salières.



Fig. 18. — Coupe en faïence d'Oiron.

La pâte d'Oiron n'est pas une faïence, mais une sorte d'argile d'un grain fin, blanche et poreuse, qu'on aperçoit sous un émail transparent. Cet émail ou plutôt cette glaçure est légèrement jaunâtre et donne à la pâte la douceur de ton des beaux satsumas (du Japon). Les couleurs dominantes de la décoration sont le jaune d'ocre foncé, — parfois avec du vert, du violet, du noir, du bleu même et une sorte de rouge œillet d'Inde. Les formes sont très élégantes, surtout géométriques, s'agrémentent de consoles, de mascarons, de mufles de lions (souvent parmi des colonnettes et des portiques). Le procédé de décoration est unique ; le dessin en est produit par l'incrustation de pâtes colorées dans des cavités gravées dans les pâtes du fond. C'est une marqueterie d'argiles de couleurs différentes ou plutôt une damasquine où l'argile joue le rôle du métal. La difficulté extrême de la réussite vient de la variation de la rétraction produite par le feu sur des argiles modifiées par les substances

qui les colorent. Cette décoration consiste le plus souvent en jolis dessins d'entrelacs ; on y reconnaît fréquemment le chiffre de Henri II, les croissants de Diane de Poitiers, de là le nom de « faïence Henri II ». La désignation « faïence d'Oiron » vient de ce qu'on la suppose originaire du château d'Oiron, demeure des seigneurs Gouffier.

La tapisserie a eu son apogée au xve siècle. Outre les verdures où le feuillage tenait la plus grande place, on tissait des tentures à innombrables personnages, légendes, batailles, allégories, où parfois des faits successifs sont représentés à côté l'un de l'autre. Les musées de Berne et de Nancy possèdent les merveilles provenant des dépouilles de Charles le Téméraire. Les inscriptions expliquent naïvement les sujets et donnent les noms des personnages. La Flandre était l'origine.

Le xvie siècle commence la décadence de cet art en le déviant. Il faut avouer que, malgré leur beauté, les *Actes des Apôtres* tissés à Bruxelles, sur les cartons de Raphaël et pour le pape Léon X, sont des hérésies au point de vue du goût décoratif. François Ier suit le mouvement en fondant à Fontainebleau une manufacture sous la direction de Salomon de Herbaines à qui le Primatice fournit des cartons. La peinture envahissait la tapisserie, comme l'émaillerie, comme le vitrail, tout visait au tableau. Les tapisseries du xve siècle, avec leurs nombreux personnages et justement en raison du nombre de ces personnages, produisaient surtout un effet de masse, une confusion heureuse qui neutralisaient ce qu'il y avait de vérité représentative. Tout art doit demeurer dans son domaine et user des moyens qui lui sont propres, sans chercher à rivaliser avec les arts voisins, sans usurpation, sans empiètement.

L'Art en Allemagne et en Autriche.

Tacite nous renseigne sur ce qu'étaient les Germains, leurs mœurs et leurs arts rudimentaires. Il n'y avait point chez eux de monuments publics. « Emprisonner les dieux dans les murailles leur semblait une indignité ». On bâtissait des demeures sans pierre, ni briques, avec le bois brut, sans autre ornement qu'une application d'un enduit de terre luisante et colorée. Le tombeau c'était le tumulus. La sculpture était ignorée : il eût paru sacrilège (dit Tacite) de donner à la divinité une forme humaine.

Au VIIIe siècle apparaissent les missionnaires, les moines défricheurs de sol et d'âmes. Boniface (724) construit une église à *Altenberga* et un monastère à *Fulda*. Les abbayes se fondent, centres de travaux manuels. Une école de miniaturistes se crée à Paderborn : l'évêque Meinwerk en est le chef. Le *calice* dit *de Tassilo* est une œuvre d'orfèvrerie attribuée au VIIIe siècle. Charlemagne élève un palais et une chapelle à *Aix*, sa résidence. Les édifices de ce temps, mélange lourd de byzantinisme et de style latin, affectent la forme circulaire ou polygonale. Les matériaux sont pris aux ruines antiques, probablement par impuissance d'égaler ou reproduire la beauté des colonnes romaines. La cathédrale d'Aix-la-Chapelle (vers 800) donne en plan un octogone à coupole, absolument byzantin. Huit piliers se dressent à l'intérieur, divisé en deux étages sur

les côtés. Les arcades du haut sont en plein cintre; leurs colonnes proviennent de Ravenne et de Rome [1].

On ornait les murs de mosaïques et de peintures [2]. Les *miniatures* des manuscrits restent d'une richesse barbare [3]. Il faut noter au xe siècle la reproduction murale d'événements contemporains (palais de Magdebourg et de Merseboung). L'église de Gernrode a deux absides qui se font face (961); souvent les colonnes alternent avec les pilastres ; les plafonds de charpente couvrent les nefs.

Le style roman a fleuri longtemps en Allemagne : il y a duré plus longtemps qu'ailleurs. Le plan circulaire s'y rencontre souvent. Dans les églises rectangulaires, les façades sont nues et plates avec de nombreuses petites baies. Des tours carrées ou rondes les accompagnent (Gernrode, Corvey, Limbourg), Bernward, l'évêque, domine le xie siècle : c'est un esprit universel. Les arts prennent un essor considérable sous son influence. Des églises s'élèvent partout (Quedlimbourd, Hamersleben, l'abbatiale de Limbourg, Saint-Michel d'Hildesheim, reconstruite au xiie siècle, Hersfeld); le château de Steinsberg est de ce temps. A Hildesheim, les *portes de bronze* sont peut-être de l'évêque, de Bernward, auteur aussi des Évangéliaires. La coupole, qui s'adaptait aux églises rondes ou polygonales en forme de baptistères, est employée dans les églises rectangulaires en forme de basiliques (dôme de Mayence, xie siècle). La *dalle* de Rodolphe de Souabe (Mersebourg) est un échantillon des pierres tombales gravées de ce temps [4].

Le xiie siècle abandonne complètement les formes circulaires et polygonales pour les églises, qui conservent les plafonds de charpente, la façade à deux tours. La sculpture et la ciselure religieuses produisent la *Descente de Croix* de l'Exerstein (Detmold), les châsses d'Osnabruck, d'Aix-la-Chapelle, la châsse de Saint-Potentien au Louvre et celle des

[1] Le chœur (gothique) est de beaucoup postérieur (xive-xve siècles).

[2] Le Christ et les Anciens de l'Apocalypse (Aix-la-Chapelle). Les grands hommes de l'antiquité (Ingelheim).

[3] Evangéliaire de Gottschalk (Bibl. Nationale), Evangéliaires de Saint-Médard de Soissons, de Trèves, Légende de sainte Hélène (à Munich, de 814).

[4] De ce temps aussi l'*Autel* d'or, dit de Bâle (au Musée de Cluny). — L'émaillerie champlevée est cultivée à Cologne.

Trois Rois à Cologne. La *miniature* se laïcise dans le manuscrit d'Herrade de Lansberg qui, dans son *Hortus deliciarum*, peint son portrait et celui de soixante nonnes. Les peintures murales d'Hildesheim et de Schwartz-rheindorf sont d'un style déjà plus vivant[1].

L'ogive gothique en Allemagne éclot au XIIIe siècle (transition dans les dômes de Naumbourg et de Bamberg). Ici comme partout, les édifices de l'époque ont été l'objet de remaniements, d'additions qui en font l'œuvre de plusieurs siècles. Cologne semble avoir été le foyer le plus actif de propagande des formes nouvelles. Dans le plan des églises, l'abside se découpe en trois courbes comme un trèfle ouvert (Sainte-Marie de Cologne). Les églises de Saint-Martin et des Apôtres (Cologne) sont des types du style naissant. Saint-Martin est dominé par une tour énorme portant, à ses quatre angles, de hautes tourelles polygonales, élancées[2].

Le gothique ne triomphe que tard en Allemagne, après une lente transition. Le gothique y vient de France et la *collégiale de Wimpfen in Thal* (XIIIe siècle) est citée par les chroniques comme construite *opere francigeno* (en travail originaire de France). Le chœur de Cologne est presque le chœur d'Amiens. Meissen, Mersebourg, Marbourg, Bonn élèvent leurs cathédrales, mais le plus bel édifice de ce temps est le dôme de Limbourg. Notre-Dame de Trèves (1227-1244) est toute française[3]. Une caractéristique, rencontrée aussi dans l'architecture flamande, est la hauteur égale de la nef et des bas côtés, ce qui donne à l'extérieur un aspect massif d'entassement. Parfois les baies sont d'une hauteur démesurée, égalent presque l'édifice lui-même. On ne voit pas de roses sur les façades[4]. Le clocher (si joli à Fribourg) affecte une forme spé-

[1] Le manuscrit d'Herrade a été anéanti dans l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg, allumé par les bombes allemandes (1870).

[2] Saint-Cunibert, l'église d'Andernach terminent la période romane allemande.

[3] Trèves, Aix-la-Chapelle et Cologne, les trois villes d'origine romaine, Augusta Trevirorum, Aqua Grani, Colonia Agrippinensis, semblent les trois centres successifs de la civilisation allemande. Trèves reste riche en ruines antiques (Porte-Noire, basilique, palais impérial, amphithéâtre, pont, le monument funéraire des Secundini).

[4] Hildesheim (Saint-Godehard), Lubeck (Sainte-Marie), Munich (Notre-Dame, aux assises de briques diversement colorées), Marbourg, Altenbourg, Ratisbonne, Fribourg en Brisgau (avec son joli clocher en dentelle de pierre).

ciale ou plutôt c'est la tour de la façade qui devient un clocher et cela dès la base (cathédrale de Cologne). Cette particularité se retrouvera dans l'art autrichien.

La sculpture n'est alors qu'une dépendance de l'architecture dont elle garde les formes d'ensemble. L'*Adoration des Mages* (Porte dorée de Freiberg) est une belle œuvre de la fin du XIIIe siècle[1]. On cite des statues de personnages, *Conrad* à cheval (Bamberg), *Othon* (Magdebourg), les *statues peintes* de la cathédrale de Cologne. Sur la *fontaine de Nuremberg* par Sébald Schonhofer se voient les statues des *Électeurs* et des *Preux* (XIVe siècle). Le *Jugement dernier* (Esslingen) est un remarquable bas-relief. L'art se laïcise dans les miniatures (allégorie et chevalerie). La peinture murale résiste à l'invasion des vitraux [2].



Fig. 1. — L'Autel de Bâle.
Musée de Cluny.

L'ogival, dans sa plénitude, triomphe à Cologne, à Fribourg (belle cathédrale avec clocher de 111 mètres), à Nuremberg (Saint-Sébald avec deux chœurs et Saint-Laurent avec son beau portail de 1332).

Cologne est la ville sainte de l'art allemand, le berceau. Sa cathédrale passe pour la plus belle du gothique allemand. Commencée en 1248, elle date son chœur de 1322. Au XVIe siècle on y travaille encore. Après une reprise (1817), on ne l'achève qu'en 1880. C'est le chantier plus que séculaire : sur le haut, s'est allongée, pendant des centaines d'années, la grue oblique qui attendait les matériaux. Le plan par Gérard de Saint-Trond [3] ou de Riehl est celui de la cathédrale d'Amiens agrandie. Ce plan, respecté par les successeurs, comporte cinq nefs (celle du centre plus large), un transept à deux bas côtés, sept chapelles absidales rayonnantes. Derrière la façade, avec ses gigantesques tours (de 146 mètres) en forme de clochers, la nef s'élève, soutenue par d'innom-

[1] Chaire de Wechselbourg, tombeau de sainte Elisabeth de Marbourg.

[2] Peintures murales à Cologne, à Hildesheim, à Brunswick.

[3] Saint-Trond, ville de Belgique, entre Louvain et Liège. — Riehl près de Cologne.



Fig. 2. — Cathédrale de Cologne.

brables arcs-boutants dont les supports s'ouvrent en nombreuses niches abritant des statues. Si la cathédrale de Cologne est la plus belle des cathédrales ogivales allemandes, elle le doit à cet allègement de la nef, à cet ensemble moins tassé, plus aéré, qui la distinguent des édifices allemands en la rapprochant du style français[1].

Cette influence française se reconnaît dans la cathédrale de Strasbourg (ville qui n'était pas encore française à cette époque). C'est l'œuvre d'Erwin de Steinbach, près de Bade, qui, en 1276, fut appelé par l'évêque. A sa mort (1318) son fils Jean le remplaça (+ 1339). Le plan est rectangulaire à trois nefs inégales, abside circulaire, transept. Dans les angles extérieurs de la « croisée », on a ajouté des chapelles. L'analogie est grande avec les cathédrales françaises. La façade elle aussi est française de style, divisible en trois bandes, horizontalement et verticalement, avec trois portes, une rose[2] au centre, les tours très marquées avec les membrures de leurs contreforts. Cette façade, jusqu'au-dessus de la rose, est d'Erwin. La partie supérieure est d'Ulrich d'Ensingen, de Jean et Wenceslas de Prague, moins connus que Jean Hultz de Cologne, (mort en 1439) auteur de la flèche (1439) de 132 mètres.

Maître Wilhelm (mort en 1378) est le chef de l'école de peinture de Cologne. Le Musée de cette ville possède de ce primitif un triptyque : la *Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe*. Il eut de nombreux imitateurs et le même Musée attribue à cette école 80 œuvres. Le plus important de ses disciples directs ou indirects fut maître Stephan Lochner de Constance (mort en 1451), qui dépasse de beaucoup son prédécesseur, dans sa *Vierge au berceau de roses*, d'un charme pénétrant, — dans le fameux *Dombild* (triptyque, à la cathédrale de Cologne), aux personnages habilement groupés, aux expressions pleines de pensée. Il y eut à Colo-

[1] Originale, avec une impression d'élégance due à l'habile emploi de la brique en assises variées de dessin et de couleur, Sainte-Catherine de Brandebourg (XIVe siècle) mêle agréablement le roman et le gothique dans ses baies allongées couronnées de roses entre les contreforts simples.

[2] Cette rose a 13 m. 50 de diamètre, presque la mesure de celle de Notre-Dame de Paris. L'ornementation architecturale sculptée est d'une merveilleuse finesse dans cette façade : cette ornementation est divisée en deux plans, l'un formant fond, l'autre découpant ses dentelles à une certaine distance en avant de ce fond. — Parmi les statues, plusieurs du portail méridional sont attribuées à Sabine, fille d'Erwin, l'architecte.

gne, pendant cette fin du xv[e] siècle, un essor considérable dans lequel on sent une influence flamande, avec le dessin qui se déraidit et la couleur qui se fait plus grasse [1]. Cette influence est manifeste chez Frédéric Herlen [2], élève de Rogier van der Weyden comme Schongauer.

A Cologne, centre gothique, succèdent Augsbourg, Ulm et Nuremberg



Fig. 3. — Lochner : L'adoration des Mages.

centres de la Renaissance allemande, — Augsbourg c'est Holbein, Ulm c'est Schulein et Zeitblom [3], Nuremberg c'est Wohlgemuth.

[1] Le Dombild est peint à l'huile.

[2] Mort en 1491, établi à Nordlingen où sont ses œuvres (une *sainte Famille*, où il s'est représenté avec sa famille).

[3] Schuleïn, mort vers 1502, auteur d'un retable à grandes figures sur fond d'or (à Tiefenbronn), maître de Zeitblom, son gendre, dont l'idéal est d'une beauté plus

L'Allemagne, longtemps réfractaire à l'introduction du gothique, devait l'abandonner tard et difficilement. L'architecture resta gothique dans l'ensemble et ne fit intervenir les formes nouvelles que dans le détail et l'ornementation. Le château de Torgau (1532), tout italien, l'élégant Hôtel de Ville (1571) de Cologne, dont les portiques rappellent

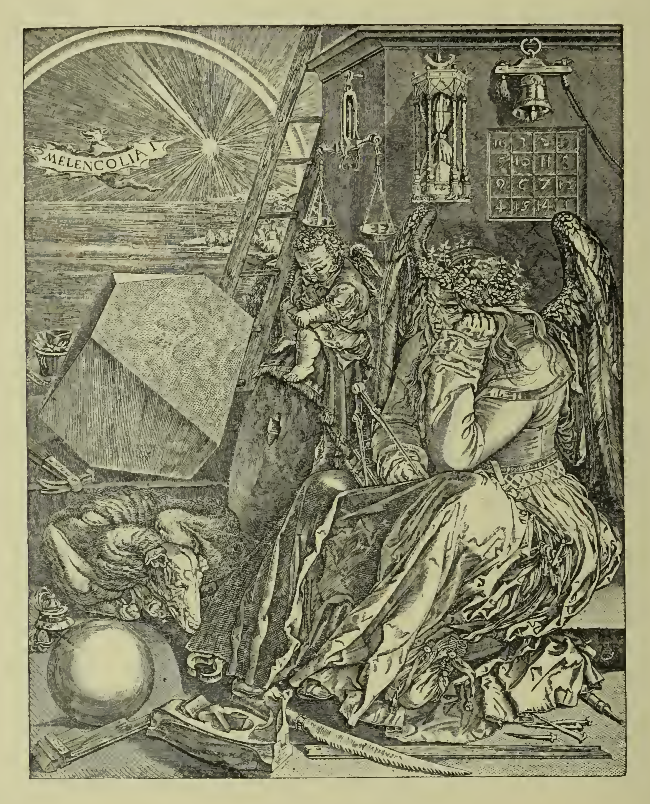


Fig. 4. — A. Durer : La Mélancolie.

les « loggias » italiennes, sont des exceptions. Dans les autres arts la Renaissance allemande demeure toujours un peu gothique d'esprit.

La beauté pour la beauté n'existait pas pour l'artiste allemand. Le nu a presque toujours chez eux quelque chose de répugnant. La mythologie et l'allégorie païenne, si favorables à la nudité, n'inspirent personne. L'al-

intellectuelle que physique et fait songer à Matsys. Le chef-d'œuvre de Zeitblom est la décoration du maître-autel d'Eschach (1495). Une *sainte Face* au Musée de Berlin. Zeitblom est un des plus coloristes parmi les Allemands.

légorie allemande est macabre, toute en vision d'apocalypse. On y recherche le caractère et une espèce particulière de caractère, une particularisation exagérée, une précision par l'accumulation de détails, d'accessoires, où le « moral » tient peu de place, est noyé. La science du



Fig. 5. — Holbein : Vierge de Dresde.

rendu, la connaissance plus profonde de l'anatomie contribuent au mouvement. On ne veut pas dissimuler, sous la souplesse des chairs, ces os et ces muscles que l'on connaît si bien. Le dessin semble disséquer.

Et puis c'est le temps d'une floraison magnifique de la gravure, non pas de la gravure qui reproduit l'œuvre d'un autre, mais de la gravure originale, créatrice pleine et entière, — et l'art de tous les peintres d'alors

devient un art de graveur, amusé aux détails, aimant le visage pour ses rides, le mur pour ses lézardes, pittoresque à l'excès. Graveurs, ils le sont tous et le restent même en peinture [1]. Parmi ces graveurs précurseurs de la Renaissance le plus important avait été Schongauer, dit Martin Shön (1440?-1488) le graveur merveilleux : il aimait les plis tourmentés, cassés, soulevés par le vent, il contournait en S compliqués les banderoles, avait de belles attitudes simples et justes dans ses personnages aux extrémités amaigries, aux mains trop petites [2].

L'illustre Albert Durer (1471-1528) est surtout un graveur. Elève de Wohlgemuth [3], puis du vieux Giovanni Bellini dont il alla chercher les leçons à Venise, il fut plus encouragé et mieux apprécié à l'étranger que dans son pays. Les conditions de sa vie malheureuse et pauvre restreignirent peut-être l'expansion du génie de ce grand artiste, obligé de travailler en vue de la vente et du profit immédiat. Il avait étudié son art à fond, composé un traité des proportions du corps humain, un traité de fortification, des études sur le cheval [4], sur le paysage [5]. Le dessin de Durer est savant, trop savant même en ce sens qu'il ne fait grâce d'aucun détail. Il rencontre souvent la laideur, parce que celle-ci particularise, individualise, caractérise davantage. Elle va parfois jusqu'au non-sens (comme dans sa laide *Lucrèce* de Munich). Dans ses tableaux, Durer

[1] La gravure, inventée peut-être en Allemagne, peut-être en Italie (par Finiguerra, l'orfèvre qui tira une épreuve d'une plaque de métal taillée en creux pour faire un nielle) fut cultivée surtout en Allemagne. Ce n'y fut point un moyen de copie, de reproduction, mais un moyen d'expression. A côté de cela, à côté des graveurs « d'images », de petits tableaux, de personnages, naîtra l'école de graveurs de modèles décoratifs, — cet ensemble d'artistes originaux, féconds, qu'on a appelé les Petits-Maîtres.

[2] Il a laissé, comme peintre, la *Vierge au rosier* (Colmar), une Vierge à Munich. Ses plus célèbres estampes sont l'*Annonciation*, la *Tentation de saint Antoine*, le *Couronnement de la Vierge*.

[3] Wohlgemuth (1434-1519) était renommé pour les grands retables sculptés et peints. Dans le maître-autel de Zwickau, dans les grandes figures de saints et de saintes (Nuremberg et Schwabach), dans ses portraits (à Heilbronn), dans son *Christ devant Pilate* (Louvre), il se montre plus coloriste que son élève.

[4] Le cheval du *Chevalier de la mort* est superbe de vérité et d'allure. Dans le bas de l'*Adoration de la Trinité* s'ouvre un très joli paysage, plein d'air, dans une note de sincérité remarquable.

[5] Florence : *Vierge*, *Adoration de la Trinité*, *Martyre de 10 000 chrétiens*; Munich : *Les quatre Apôtres* ; Madrid : *Adam et Ève*.

n'est point coloriste : il ne peint pas, il dessine avec le pinceau, conserve même parfois dans les ombres les hachures du dessinateur. Ce n'est pas dans ses tentatives de grand style qu'il faut le suivre, malgré la beauté de l'*Adoration de la Trinité* (Vienne) où il semble préoccupé de Raphaël et de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Il est plus lui-même dans les grandes figures isolées, ces quatre belles figures d'Apôtres, de grandeur naturelle, aux plis amples, larges, magnifiques. Il est plus lui-même dans le portrait[1]. Il est lui-même absolument, comparable à aucun, dans ses merveilleuses estampes, qu'il emploie le burin ou l'eau-forte, le cuivre, le fer ou le bois. Dans sa suite du *Triomphe de Maximilien* (avec ses allégories un peu nuageuses, mais l'ordonnance si belle et les types de femmes d'une grâce fort rare chez lui), — surtout dans le *Chevalier et la Mort* et dans cette *Mélancolie* énigmatique, assise, le coude au genou, parmi les attributs (l'abaque mystérieux, mesure du nombre, avec quatre colonnes dont chacune donne trente-quatre en additionnant, puis la cloche et le sablier, mesures du temps, la balance mesure du poids). La *Mélancolie* rêve, comme triste après l'effort vain, dans une désillusion de science, tandis que pourtant l'arc-en-ciel arrondit son symbole d'espoir là-bas dans le lointain. Tout Durer est là[2].

D'une famille de peintres célèbres, Holbein le jeune (1498-1543) s'expatria pour chercher fortune en Angleterre (1526) à la cour de Henri VIII et y mourut de la peste. Il est le seul qu'on puisse comparer à Durer. peut-être lui préférer : il est moins « daté » que Durer, se détache davantage du milieu et du temps, atteint à une sérénité d'art qu'il doit à une science profonde, savante jusqu'à la simplicité. Il semble qu'il ait mêlé l'élément flamand à l'élément italien. Dans ses dessins des *Cortèges de la Richesse et de la Pauvreté*, il est ample, et robuste. La *Vierge du*

[1] Portraits à Dresde, à Vienne, à Munich (celui de Wohlgemuth). A Munich il s'est peint lui-même de face, à Florence de trois quarts.

[2] De Durer procèderont Wagner dit Hans von Culmbach, plus coloriste, Schauffelein (? — 1540) qui se plaît aux scènes à nombreux personnages, Altdorfer (1488-1538), plus italien, graveur aimable (bois et cuivre), Aldegrever (1502-1562), très allemand, d'un archaïsme anguleux et pointu, les Beham, oncle et neveu, réalistes tous deux (Barthel (1496-1540), Sébald (1500-1550). Lucas Sunder dit Lucas de Cranach (1473-1553) est un graveur ; il le reste dans ses tableaux, ses portraits et même quand il s'essaie dans le nu, sans grâce.

bourgmestre Meyer, à Dresde, rapproche peut-être trop le ciel de la terre, fait de la Vierge un être trop humain, debout sur ce tapis où s'age-

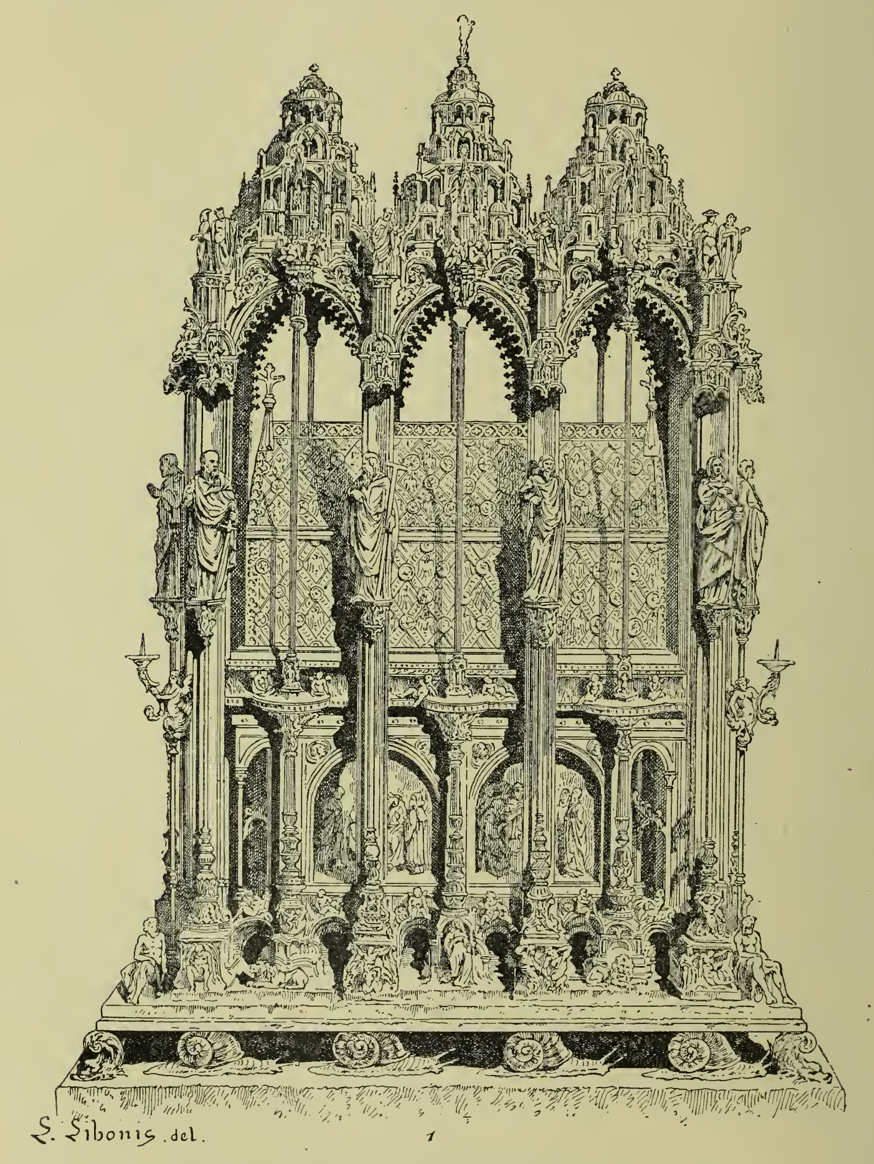


Fig. 6. — Vischer : Châsse de Saint-Sébald (Nuremberg).

nouillent les inoubliables figures de la famille du donateur. C'est en effet dans le portrait qu'Holbein est le plus lui-même, par le dessin fort

et doux, la touche grasse et chaude sans violence. Portraits d'Erasme, de Thomas Morus ; portraits des Ambassadeurs.

Si Durer avait pu faire le voyage d'Italie sans y perdre sa personnalité, il n'en fut pas de même de ses successeurs. Avec Calcar (?-1550), Rotenhamer (1564-1623), Elzheimer (?-1620), le style national périt, noyé dans la fade rhétorique des mythologies. Avec les deux derniers, le XVIIe siècle commence[1].

L'Allemagne cite comme le chef-d'œuvre de sa Renaissance architectu-



Fig. 7. — Rauch : Frédéric le Grand.

rale le château d'Heidelberg. Commencé au début du XIVe siècle, augmenté, embelli par les Électeurs, il a souffert des guerres au point de n'être guère qu'une ruine, ruine que la foudre incendia en 1764. Là-haut sur la colline, il domine le cours du Neckar et la ville, avec ses murs qui laissent voir le ciel, avec ses tours découronnées. La tour fendue est de 1450, la

[1] A l'école ou plutôt au style de Holbein, il faut rattacher trois grands peintres : Grunevald (mort vers 1530) est plus attendri, plus doux, épris de grâce, aimable et de beauté (*Œuvres* à Notre-Dame de Hall, — une *Crucifixion* à Vienne). Burkmayer ou Burkmair (1472-1531) a précédé Holbein, l'a annoncé par sa manière déjà large, due à un séjour en Italie. Barthélemy de Bruyn, qui appartient à la génération qui suivra celle de Holbein, méritera dans ses portraits superbes que l'on le confonde avec le Maître (Portraits à Cologne et à Berlin).

grosse tour de 1533. Les deux parties préservées sont le palais d'Othon-Henri (1555-1559), le palais de Frédéric IV (1583-1610) : la plus belle est la première. La décoration sculptée (outre les colonnes, les pilastres, les frises, les baies à frontons de chimères dont le corps se termine en doubles rinceaux) se compose de statues formant cariatides ou posées dans des niches : c'est de l'architecture statuaire et, si l'on a pu dire qu'il y avait rapprochement avec la Renaissance française, il faut noter que cette exubérance sculpturale est un peu une exception dans nos édifices du XVIe siècle. Cet amour d'ornementation surabondante et surajoutée se continuera en Allemagne, pour atténuer la lourdeur flamande et chercher l'allègement dans les découpures, les lanières, les cartouches. Cet étalage superficiel de richesse d'emprunt est visible dans la fameuse cour de Frédéric IV au même château. D'ailleurs les architectes flamands sont recherchés à cette époque en Allemagne et le palais de Maximilien, en 1600, sera l'œuvre de Pieter de Witte, qui italianise son nom en celui de Candido.

Les statues des niches de la façade du palais d'Othon-Henri (à Heidelberg) sont de Colins de Malines. L'Allemagne avait pourtant des sculpteurs de valeur ; mais la plupart semblent s'être montrés dans un domaine surtout décoratif et dans le travail du bois. C'est le temps des retables aux scènes qui rappellent les « Mystères » du théâtre [1]. Tilmann Riemenschneider (1460-1531) mérite une place à part : il est le seul qui ait le don de la grâce parmi tous ces réalistes violents.

Le XVIIe siècle allemand est peu remarquable dans l'architecture. L'influence flamande, que nous avons déjà notée, domine avec une tendance à l'ornementation tellement découpée qu'elle semble déchiquetée. Cepen-

[1] Parmi les sculpteurs du bois, à côté de Bruggeman, de Pacher, de Jacob Russ, on rencontre le peintre Wohlgemuth. Ce sont les primitifs de la sculpture, tout comme les Syrlins d'Ulm (*stalles* de la cathédrale d'Ulm). Veit Stoss, auteur du maître-autel de Cracovie, sculpte la célèbre *Couronne des roses* à Saint-Laurent de Nuremberg. La pierre fournit des tombeaux, des chaires, des fontaines (*fontaine d'Urach* par maître Christophe). Adam Krafft est le plus renommé des sculpteurs du XVIe siècle (*Déposition de croix* avec quinze figures de grandeur naturelle.) La raideur gothique disparaît peu à peu (Nicolas Lerch auteur du beau *tombeau de Frédéric III* à Vienne). Dans le métal, Pierre Vischer (mort en 1529) est célèbre : on lui doit la très belle châsse de Saint-Sébald (1508-1519). Leygebe taille des statues en plein fer. La statuaire se retrouvera dans les arts décoratifs, avec les orfèvres, les ivoiriers, les ébénistes.

dant l'Hôtel de ville d'Augsbourg (vers 1620) avec sa façade aux armoiries de la ville, avec son vestibule aux colonnes de marbre rouge, avec sa grande « salle dorée », est une belle œuvre d'Elias Holl dans le style de la Renaissance.

La seconde moitié du XVIIe siècle voit paraître un grand artiste de génie qui, pour un moment, ramène le grand style, André Schlüter (1664-1714), à la fois architecte et sculpteur. Berlin lui doit le Château Royal (1699-1706) dans ses parties les plus belles[1] ; mais son plus beau titre de gloire, c'est cette merveilleuse série de têtes, simples et expressives, plaquées sur des cartouches (têtes de guerriers) dans la cour de l'Arsenal de Berlin, ainsi que la statue équestre de Frédéric-Guillaume sur le pont de l'Electeur (1703).

Après l'abus des coupoles et des dômes, abus qui vient de l'imitation de Saint-Pierre de Rome et qui est général en Europe[2], l'architecture allemande se plaît aux rocailles tourmentées qui triomphent dans sa porcelaine de Saxe : les palais deviennent des bibelots colossaux. Le Zwinger, palais de Dresde, est même du début du XVIIIe siècle, contemporain presque de la nouvelle céramique. Ces exagérations de décoration outrée, accapareuse, sont et ont été la dominante du style germanique, aussi bien au XVIe siècle qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle[3].

La peinture déjà éclectique avec Sandrart (mort en 1688) n'a plus d'idéal commun : il est remarquable d'ailleurs combien l'école allemande varie de direction et ne va que poussée par l'acoup de personnalités de génie ou de talent. Au XVIIIe siècle, c'est en Autriche qu'est le foyer. Mengs (1728-1779), dont l'influence fut si grande, est autrichien de Bohême : à force de raisonner et de composer, il aboutit à un art savant et froid. L'éclectisme de Dietrich (1712-1774) imite tout sans égaler per-

[1] La façade occidentale avec le portique est d'Eosander (1716).

[2] L'église de Notre-Dame de Dresde (1726-1745) avec sa coupole, son absence de façade, revient au type du baptistère.

[3] Le Château royal, le Sans-Souci, le Nouveau-Palais (tous trois à Potsdam) peuvent donner une idée du style de 1750. Les deux premiers sont de Knobelsdorff (1699-1753), architecte de Frédéric le Grand. La carte de Postdam, le Versailles de Frédéric abonde en désignations françaises. Que de désignations françaises et de mots français ! Sans-Souci, Marly, palais, allées, orangerie, communs, fontaine. Berlin a des châteaux qui s'appellent Bellevue et Monbijou.

sonne, Denner (1685-1747) peint à la loupe des têtes où il rend jusqu'aux pores de la peau.

La Renaissance classique a son manifeste dans la belle *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) par Winckelmann. A l'art féminin de Boucher, que représentait Jean-Henri Tischbein (1722-1789) en Allemagne succède l'art viril, volontairement viril, moralisateur de parti-pris, l'art classique célébré par les critiques Winckelmann, Lessing et le peintre Mengs.



Fig. 8. — Rauch : Une Victoire.

L'art frivole cède la place à l'art sérieux. L'art architectural allemand, toujours hésitant entre la masse trop lourde et la découpure trop légère, revient à la masse. Berlin et l'Allemagne voient surgir des édifices grecs. Partout des colonnades, des portiques. La porte de Brandebourg (Berlin) est un portique dorique (1784-1792), œuvre de J.-G. Langhans (1733-1808) qui a songé aux Propylées d'Athènes. Sans s'inquiéter de la convenance avec le climat, le ciel, le milieu, on plaque partout des façades antiques. Schinkel (1781-1841) est à la tête du mouvement[1], qui se continuera, avec une liberté de plus en plus grande, jusqu'à l'éclectisme contemporain. Le style de la Renaissance, d'une Renaissance plus italienne qu'allemande, se montre heureusement dans les belles constructions actuelles privées de Berlin.

Klenze (1784-1864), élève du français Percier, fut pour l'école de

[1] Vieux Musée, Académie d'architecture, la Comédie (1821) à Berlin; Saint-Nicolas à Potsdam (église à coupole). Schinkel n'a pas cependant employé que le style classique. Charlottenhof (1826) et le palais Redfern sont florentins. L'École d'architecture (1835), en briques, est dans une note originale.

Munich ce qu'avait été Schinkel pour celle de Berlin. La Bavière, pendant la première moitié du XIXe siècle, grâce à ses rois Mécènes et surtout à Louis Ier (1825-1848), a été le foyer le plus considérable de l'art germanique. La raideur semblait tempérée dans ce pays catholique, par quelque chose de latin. L'œuvre entreprise fut colossale : tous les arts appelés à la glorification de la patrie, les arts célébrant tout depuis les temps héroïques, mythiques, jusqu'aux choses d'hier. On ressusciterait la fresque sur les arcades de Munich, en seize sujets, autant d'allégories



Fig. 9. — Kiss : L'amazone.

et vingt-huit paysages, — toute l'histoire. En 1814 on publia le programme du Walhalla, — plus grandiose encore, — le Temple de la race, le Panthéon national. Klenze fut l'architecte[1]. Schadow (1764-1850), Rauch (1777-1857), Tieck (1776-1851) feraient, dans le marbre, l'apothéose des écrivains, des savants, des guerriers, parmi les Victoires ailées (Rauch).

[1] Le Walhalla de Klenze, inspiré du Parthénon, montre cependant une originalité marquée dans la disposition et l'adaptation. La galerie de la Gloire encadre, fond et côtés, heureusement la Bavaria colossale ; l'édifice, placé sur une éminence avec montées de verdure, se détache en plein ciel. La Glyptothèque est peut-être plus dégagée de souvenirs. — A côté de Klenze, sont à citer Gœrtner (1792-1847), esprit plus libre (église Saint-Louis, palais Wittelsbach), Ziebland (+ 1873) dont la Basilique s'ouvre en une vaste nef sans rien qui sépare ou parque l'union, l'assemblée (ecclesia) des fidèles.

Les dieux (salle des Dieux, fresques de Cornélius) trôneraient à la Bibliothèque. La Basilique, œuvre de Ziebland (1835), serait décorée de cinquante-huit tableaux par Henri Hess ! Au Château Royal se développerait l'épopée humaine ou du moins toute l'histoire de la civilisation habilement ramenée et rattachée à la civilisation germanique, un pêle-mêle de visions, les Nibelungen et Homère, Faust et Anacréon. Puis la Bavaria, colossale, que Schwanthaler coulerait en un bronze de 54 pieds de haut[1] !

Vers le même temps, Dresde avait son école d'architecture ou du moins son grand architecte en Semper (1804-1879), auteur du Musée (1847-1854) et du Théâtre (Hoftheter) incendié en 1869 et reconstruit. Dans cet édifice original, Semper a renoncé au simpiternel portique, à la façade qui ne symbolise que l'entrée. L'extérieur doit montrer, manifester l'intérieur ; le théâtre est une salle où les attentions convergent vers la scène (d'où le demi-cercle). La façade conçue par Semper est également circulaire et se compose de deux galeries superposées[2].

Au point de vue de l'architecture privée, Berlin restait à la tête, grâce à l'école de Schinkel. Des artistes de valeur continuèrent les embellissements[3].

La sculpture, elle aussi, s'était tournée vers l'idéal classique. Ces tendances sont visibles chez Dannecker (1758-1841) de Stuttgardt, dans son *Ariane sur une panthère* ; Schadow (1764-1850) est plus réaliste ; mais le plus grand sculpteur allemand fut Rauch, dans ses portraits de généraux, dans ses figures tumulaires (celle de la reine Louise), dans son groupe de Posen, dans les innombrables Victoires (ailées), qu'il sculpte pour le Walhalla, Breslau, le Château Royal et la colonne de la Paix à Berlin. Son chef-d'œuvre est le monument de Frédéric, à Berlin, monu-

[1] Ces entreprises d'ensemble sont des plus fécondes en art, créant la fièvre des activités, l'inspiration, l'émulation. Cela fut ainsi à Londres, après le grand incendie de 1666, et à Bruxelles, après l'incendie de 1695.

[2] Semper, exilé pour causes politiques, a vécu longtemps à l'étranger. En Suisse, il a donné les plans de l'Université, l'Observatoire et l'Hôtel de Ville de Zurich.

[3] De Stuler (1800-1865), le Nouveau Musée (1843-1845), la Galerie nationale, le dôme de la chapelle du château et (à Prague) l'Académie. De Persius, l'église de la Paix à Sans-Souci (1850) ; de Hitzig, la Bourse de Berlin (1859-1863) et la Banque impériale (1869) ; de Knoblauch, la Synagogue à dôme doré (1859-1866) ; de Kylmann et Heyden, la Kaisergallerie (1869-1873).

ment où, au-dessus de toutes les gloires de l'Allemagne encadrées de généraux à cheval, au-dessus de figures allégoriques, passe, sceptique et énigmatique, le Frédéric à cheval. On pourrait préférer le Rauch, doux, pénétrant, d'une sérénité aimable, le Rauch du tombeau de la reine Louise. Tieck (1776-1851), presque classique, avait collaboré avec Rauch (les *Dompteurs*, les *Génies du Théâtre de la comédie* et l'*Apollon triomphant*). La statuaire célèbre l'Allemagne ressuscitée après la blessure de 1806. C'est Drake et sa *Borussia* colossale de la colonne de la Victoire ; c'est Calandrelli et son *Frédéric-Guillaume ;* c'est Simering et son *Frédéric le Grand*, à Marienbourg ; c'est Schaper et son *monument de Gœthe* (1880) ; c'est Begas, robuste, puissant, un des premiers, avec son *Schiller* (1871). Dans une région plus calme, c'est A. Wolff l'animalier, inférieur pourtant à Kiss (1802-1865) plein de verve et de force dans l'*Amazone combattant un tigre.*

A Dresde, l'école a pour chef Rietschel (1804-1861) auteur du beau monument de Luther à Worms. Il laisse des élèves en Hoehnel, épris de mouvement, et Schilling, auteur de la *Germania* du Niederwald (1883). Munich, c'est Schwanthaler (1802-1848), plus romantique dans ses *figures allégoriques*, ses *cariatides*, ses *Victoires*, sa *Bavaria* colossale dont nous avons déjà parlé. L'amour du grand, du colossal même, est la dominante.

Il en avait été ainsi de la peinture.

Les malheurs, les défaites de l'Allemagne pendant les premières années du XIXe siècle eurent pour contre-coup un retour vers les origines nationales, une envie d'être plus « allemand » après la peur de ne plus l'être. A cela tout conspirait. Les lettres, dans le roman, dans le théâtre, se faisaient partout historiques, nationales : ce fut un des côtés, un des éléments du romantisme.

L'Allemagne se prit d'un amour ardent pour ses origines, pour ses légendes primitives. De là la vogue des peintres primitifs allemands, de là les « Altdeutsch », de là l'émotion provoquée par les découvertes des Boisserée, dont les collections devaient être acquises (1827) par le roi de Bavière. On réhabilitait avec enthousiasme la vieille école de Cologne, ceux qu'on appelait les « byzantins rhénans ». On maudissait la Renaissance, son paganisme, devant ces triptyques naïfs à fonds d'or où trônait Dieu, le Christ ou la Vierge.

Pendant ce temps, à Rome, vivait une petite colonie d'artistes allemands, fiévreuse de discussions esthétiques, enthousiaste de l'Angelico, de Giotto même. Vers 1814, ces artistes se convertirent en masse : Overbeck, les Schadow, Veit, le critique-philosophe Schlegel abjurèrent le protestantisme. La guérison, réputée miraculeuse, de Vogel accrut la ferveur de



Fig. 10. — Overbeck : L'indulgence de saint François.

ce cénacle de nos « Nazaréens ». Tels ils revinrent en Allemagne. Ils rapportaient le culte des primitifs italiens, ils trouvèrent dans leur pays l'admiration des primitifs allemands : une fusion se fit, prévue, naturelle, mélange du religieux italien et de nationalisme germanique. Et avec cela, de belles idées ambitieuses, une volonté de lyrisme pictural, d'épopée du tableau. Le tableau n'y suffisait point. On se mit à la fresque, on fit renaître l'encaustique. Ambitions qui allèrent au delà du rayon des forces ! Le moment fut beau pourtant.

Overbeck (1789-1869) conçoit clairement, largement ; mais on sent que sa naïveté est faite de volonté. On sent qu'il a la plus haute idée de la fonction de l'art. Ses tableaux sont dans une sensation sereine et sim-

ple [1]. Il évite le nu, par sentiment religieux. Plus célèbre, Cornélius (1787-1867), illustre le *Faust* de Gœthe, collabore avec Overbeck pour l'*Histoire de Joseph* (Rome), dirige, de 1821 à 1826, l'Académie de Dusseldorf (fondée en 1767), conçoit plus fort qu'il n'exécute. Sa composition n'a plus la simplicité claire d'Overbeck ; il « construit » savamment, est plus dessinateur que coloriste, dans les vastes sujets, [2] où se plaît son imagination un peu métaphysique. Tandis que Schnorr (1794-1872) laisse le sublime pour le sentimental, comme Henri Hess (1798-1863), comme le



Fig. 11. — Cornélius : Les cavaliers de l'Apocalypse.

viennois Binder, ému et tendre, le style de Cornélius trouve un disciple fidèle et un continuateur, plus dessinateur que coloriste aussi, mais plus puissant, dans Kaulbach (1804-1874), ample, épris du fabuleux et du ter-

[1] *Madone*. *Adoration des Mages*, *Histoire de Joseph*, le *Miracle des Roses* (fresque à Assise), le *Christ au jardin des Oliviers* (Hambourg), *Entrée du Christ à Jérusalem* (à Lubeck), la *Religion et les Arts* (Francfort), *Tobie*, *Jésus et les Docteurs*, *Jésus et les petits enfants*, *Vocation des apôtres*, etc.

[2] *Agamemnon poussé au combat*, *Destruction de Troie*, les *Croisés devant Jérusalem*, *Adoration des Mages*, *saint Paul*, *Roger et Armide*, *Marguerite* (Faust), fresques de la salle des héros (à Munich), *Les cavaliers de l'Apocalypse* pour le Campo-Santo de Berlin (immense page aux mouvements dégingandés, violente avec une certaine grandeur farouche).

rible[1]. Ainsi Cornélius inspirait l'école de Munich. A Dusseldorf lui avait succédé comme directeur (1826-1859) G. Schadow (1789-1862) frère du sculpteur, plus coloriste, chef d'une école où l'on comptait Bendemann qui devait lui succéder, Bendemann (1811-1890), épris de Michel-Ange, à côté de Lessing (1808-1880, anecdotes romantiques attristées), de Schirmer (1802-1860) le paysagiste, de Rethel (1816-1859) ferme, très allemand (la *Mort suppléant le sonneur*).

A Berlin, plus modeste d'aspirations, Wach, élève de Gros et de David, se rapprochait du style de ses maîtres, — plus historique, plus précis, moins allégorique, moins épique. C'est au genre historique qu'appartient Werner, directeur de l'Académie. Menzel dessine nerveusement, saisit le type, analyse, fouille, reste réaliste mais dans le bon et vrai sens, qu'il prenne pour personnages les grandes figures de l'histoire ou les ouvriers de l'usine. Dans un même réalisme, avec plus d'acuité peut-être et en traitant tout au point de vue du genre, Karl Piloty (1826-1886) a été le chef de l'école de Munich et a compté parmi ses élèves Mackart (1840-1885), auteur de la célèbre *Entrée de Charles-Quint à Anvers*.

Mackart est autrichien comme Rahl (1812-1865), Fuhrich (1800-1876). Sous étiquette d'art germanique, la critique allemande annexe couramment l'art autrichien, — comme d'ailleurs l'art flamand et l'art hollandais : Rubens et Rembrandt sont naturalisés « germaniques ». L'Autriche pourtant a eu son expression dans des œuvres de valeur et des artistes de génie. Le XIIe siècle y est représenté par l'autel de Klosterneubourg[2], l'église de Saint-Étienne de Vienne, l'église de Trébitsch. Guillaume d'Inspruck est célèbre dans l'architecture. En 1343, un Français, Mathieu d'Arras construit la cathédrale de Prague[3] à laquelle travaille aussi Pierre Arler ou Arter (non de Gmund, mais de Boulogne-sur-Mer) qui bâtit, en 1350, pour l'empereur Charles, le château de Karlstein. Dès ce XIVe siècle apparaissent les « Primitifs » de Bohème avec le peintre Théodoric de Prague.

[1] Combat aérien entre les Huns et les Romains.

[2] Composé de 51 plaques de cuivre gravé et niellé.

[3] Le gothique autrichien donne aux tours de la façade la forme de clochers qui partiraient du sol. A Saint-Etienne de Vienne la tour est placée à une des extrémités du transept.

Les sculpteurs Lerch (de Leyde) et Dichter sont les auteurs du beau tombeau de Frédéric III (1461-1513) à Vienne. Veit Stoss, peut-être de Nuremberg, peut-être de Cracovie, a sculpté le maître-autel de Notre-Dame de Cracovie et les statues de Casimir Jagellon et de Casimir le Grand. Le XVIe siècle voit beaucoup d'étrangers en Autriche, Hans von Calcar, Spranger, Savery, le sculpteur flamand Colin (*mausolée royal de la cathédrale de Prague*, 1589). Après l'influence flamande règne le style italien (les peintres Screta († 1674) et Heintsch († 1713) pendant le XVIIe siècle. Si le château de Salzbourg (1592) reste dans le style Renaissance, la cathédrale (1614) de la même ville imite Saint-Pierre de Romé, tout comme Schœnbrunn s'inspirera de Versailles.



Fig. 12. — Kaulbach : Le Berger.

Fischer d'Erlach (1650-1724), auteur de Schœnbrunn, est le premier grand architecte autrichien [1] : son idéal marie la coupole à la façade en portique à fronton.

La sculpture cite Donner (1688-1741) qui travaille beaucoup en plomb [2], Hagenauer (*Vierge* à Salzbourg) et l'ivoirier Permoser (1640-1732).

L'Académie de Vienne, fondée en 1695, reconstituée en 1704, tombée en 1714, relevée en 1825, fut à la tête du mouvement des arts avec son directeur l'architecte-sculpteur-peintre Strudel (1648-1714). Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, le portrait et le paysage surtout fleurissent. Ferg (1689-1740) est célèbre pour ses kermesses ; Reiner de Prague (1686-1743) pour ses Batailles, ses Vues et ses tableaux mythologiques. Il ne faut pas oublier que Mengs l'éclectique froid, qu'on acclame comme un rénovateur de la peinture, est autrichien. Platzer (1704-1767) moins ambitieux, était admiré pour ses minuties léchées. L'influence con-

[1] A Vienne : Église Saint-Pierre (1702), église Saint-Borromée (1716).

[2] Fontaine du nouveau Marché, à Vienne (1739), Saint-Martin, à Presbourg.

sidérable de Mengs suscite le talent de Fuger (1751-1818), renommé dans le genre historique où brillera encore Antoine Petter (1783-1858). Caucig (1762-1828) représente l'idéal de David en opposition avec Fuger.

En architecture, la Burgthor (œuvre de Nobile, 1822) rappelle la porte de Brandebourg de Berlin. Le gothique reparaît. En Hongrie, l'édifice reste original par une recherche de la couleur due à la brique. La Synagogue de Pesth, œuvre de Fœrster, a quelque chose d'oriental avec ses petits dômes pointus et dorés. La jolie église d'Altlerchenfeld, par Muller, est également en brique. Ferstel (1828-1883) élève l'église votive de Vienne (1854), grandiose avec ses deux tours et ses flèches découpées à jour, le Musée des Arts Industriels (1877), la Nouvelle Université. Le très bel Opéra de Vienne (1869) est de Van der Nüll et de Siccardsbourg. Les Musées rappellent également le style de la Renaissance (par Semper et Hasenauer). L'Académie des Beaux-Arts de Vienne (1872-1876), œuvre de Hansen, est un échantillon de la polychromie monumentale due à la céramique, polychromie par laquelle l'architecture autrichienne suit les tendances générales de l'Europe.

Toutes ces constructions aident à l'essor des autres arts. A côté d'étrangers (Schwanthaler, Halbig et Zumbusch), l'Autriche a les Max, Hoehnel, les Gasser, Kundmann, Fernkorn, etc. En peinture, la fresque est cultivée par Than et Lotz (à Pesth), Eisenmenger, Steinle, Rahl, Schulz. Fuhrich (1800-1876), suit Overbeck. Schwind (1804-1871), fixé en Allemagne, a des peintures décoratives à l'Opéra de Vienne. Dans le paysage, on vante Gauermann (1807-1862). Mackart et Brozik vivent à Munich puis à Paris. L'art devient cosmopolite. Munkaczy (1844-1900), dans son *Jésus devant Pilate*, aborde la grande peinture où il mêle savamment le réalisme et le document sans nuire au sentiment religieux [1].

[1] Nous revenons sur certains de ces noms dans le chapitre consacré à l'Art contemporain, de même que les Arts décoratifs germaniques sont étudiés dans les chapitres spéciaux.

L'Art Flamand.

A travers toutes les péripéties de son histoire mouvementée, traversée d'occupations étrangères, la Flandre conserve une figure nette dans le passé. Elle évoque dans l'esprit l'idée d'un pays riche, industrieux, travailleur. Au Moyen Age, la banque c'est Florence ; la marine et le trafic d'intermédiaire sont à Venise, à Gênes, à Pise aussi ; mais l'atelier est dans les Flandres.

C'est là que les groupements des « petites gens », du menu peuple, se serrent d'abord : c'est le pays des corporations, qui réunissent les individus, et des communes qui réunissent les corporations ou plutôt sont les corporations politiques.

La Flandre, qui a donné Godefroy de Bouillon, reste surtout le pays d'Artevelde, le brasseur populaire, le chef des communes au XIVe siècle ; — c'est le pays d'Anneessens, qui, pour défendre les droits des corporations contre l'Autriche despotique, posera la tête sur le billot (1719). Ces « gueux », comme les appela l'envahisseur triomphant, furent de fiers et mâles citoyens. Ces tisserands, qui fournissaient à l'Europe ses toiles, ses draps et ses dentelles, ne s'amollirent point dans les richesses.

Quand le roi de France Philippe VI vint à Gand avec la reine, celle-ci put dire, s'étonnant du luxe des femmes de ces marchands : « Je me croyais seule reine et j'en vois ici plus de six cents [1] »

[1] L'art décoratif flamand se caractérisera par une abondance plantureuse dans les reliefs ventrus, les feuillages larges et gras, les guirlandes lourdes à fruits ronds (pommes surtout et poires). Le gothique même restera gras, loin des chicorées alle-

Les Flandres ne se distinguent point du reste de l'Occident dans le développement chronologique des styles. Jules César note, dans ses *Commentaires*, un curieux emploi du bois qui semble avoir été particulier aux Belges et qui consistait en longues poutres posées parallèlement dans le sens horizontal, liées entre elles par des traverses et laissant un vide que l'on remplissait de terre : ces assises, où le bois jouait le rôle principal, alternaient avec des assises de grosses pierres. La construction flamande au Moyen Age emploiera le bois, comme d'ailleurs la construction privée dans toute l'Europe ; mais il est curieux de noter que le bois, en sculpture, conservera jusqu'au XIXe siècle une place considérable, plus considérable que dans les autres pays.

Les monuments druidiques sont peu nombreux [1]. L'influence romaine fut la même que partout, civilisatrice : il en est resté des ruines de châteaux forts, des voies romaines, des « villas » qui ne différaient point du type gallo-romain, pour l'appareil (disposition des assises) ou pour l'ornementation (ordres classiques). Le *monument déterré à Bavai*, en 1772, est un mur composé de briques et de ciment. Dans ses trois niches (deux cintrées, la centrale à fronton) se voyaient trois sujets peints (la chouette de Minerve sur une guirlande, un Mercure debout, une Fortune debout, avec la corne d'abondance). Sur les autels votifs, sur les monuments funéraires, parmi les sculptures, on remarque souvent une figure de femme, que l'inscription désigne sous le nom de déesse Néhalennia, — probablement une divinité locale, comme les Bonnes Mères chez les Gaulois [2].

mandes. La sculpture donne beaucoup dans le bois et l'ivoire : Duquesnoy est ivoirier, « ses christs » sont partout. Mais le triomphe est dans la dentelle (Malines, Bruxelles, etc.) dans le tissu, dans la tapisserie. Les flamands tissent pour l'Europe et vont fonder des ateliers à l'étranger. Le pape Léon X les emploie ; Henri IV les appelle. Les grès flamands sont à citer. Le XIXe siècle voit refleurir en Belgique le travail du bois et aussi l'art du vitrail (avec Capronnier).

[1] La *pierre de Brunehaut*, aux environs de Tournai ; la *pierre du Diable* près de Namur; des *tumuli* dans la forme ordinaire, dont la plupart sont plutôt d'origine germanique.

Les variations des limites territoriales de la Flandre rendent ici difficiles les divisions. En fait le nord de la France, une partie de l'Allemagne, ont longtemps été des dépendances de la Flandre. C'est ainsi que Trèves fit partie de la Belgique sous les Romains, et c'est à Trèves et dans ses environs que l'on peut retrouver les restes les plus importants de l'architecture belge et romaine, — le mausolée des Secundini (dit

La *cathédrale de Tournai* est la plus belle église du Moyen Age en Belgique. Ses dispositions, son plan très clair, très symétrique, la rapprochent beaucoup de la cathédrale de Noyon, ainsi que la manière dont le roman et le gothique s'y mêlent, la forme des transepts qui, ici et là, se



Fig. 1. — Le baptême du Christ, tapisserie flamande, XV[e] siècle.

terminent en absides. Bien que, pour l'ensemble, Tournai affecte de plus grandes dimensions, il est notable que la nef, à Noyon et à Tournai, est sensiblement aussi large que haute (24 mètres × 24 mètres à Tournai, 20 × 23 à Noyon). La nef de Tournai date du XII[e] siècle et est

monument d'Igel, à Igel, près de Trèves) le plus intéressant des monuments funéraires de la région, et la *porte noire* et la *basilique* et le *palais impérial* et l'*amphithéâtre.* Tout cela, l'Allemagne le revendique et la Belgique le réclame. Tout cela, nous le retrouverons dans les origines de l'art allemand.

bordée de colonnes courtes et massives[1], supportant l'enjambement des arcades plein-cintre (d'un plein-cintre légèrement surhaussé). Cette nef se partage en trois : le plafond qui la couvrait a été remplacé, en 1777, par la voûte actuelle. Le chœur ogival est de 1242. L'originalité de l'édifice consiste surtout dans ses cinq tours (où le roman s'unit au gothique pour les ouvertures) : quatre de ces tours cantonnent extérieurement les angles du transept ; une autre s'élève sur la « croisée » même (intersection) à une hauteur de 48 mètres.

Ce qu'on a appelé les bandes lombardes (contreforts de saillie faible, plaqués parallèlement dans le sens vertical et réunis dans le haut par des arcatures renversées aveugles) est fréquent en Belgique à l'époque romaine. Le fait se lie à la rareté des baies pour alléger les masses cubiques et égayer la nudité des surfaces. De même les tours présentent un aspect presque militaire : on dirait de donjons carrés. Tardivement elles s'aiguisèrent et s'allégèrent par le clocher. Ces *tours* sont caractéristiques par la forme et par la place. Elles sont quadrangulaires, ne portent point de terrasses, sont couvertes de toitures simples, obtuses et basses à deux versants. Tandis que, en France, elles accotent la façade, en Belgique elles occupent souvent le centre de cette façade, y dressent leur masse énorme, s'ouvrent dans le bas pour la porte et surplombent le porche. La tour plantée à l'intersection du transept se rencontre souvent. L'extérieur de l'église flamande n'y gagne point : de loin c'est un groupement de masses qui se serrent, montent, s'étouffent, avec, dans le haut, les tours parfois nombreuses dont le point de départ se devine mal : c'est un corps dont l'extérieur cache les organes[2].

[1] Les chapiteaux de Tournai sont très historiés de figures compliquées.

[2] La transition romano-ogivale donne *Saint-Martin d'Ypres* (beau chœur) et l'église de *Pamelle d'Audenarde*, simple et claire, due au premier architecte flamand dont le nom se soit conservé, Arnould de Binche, qui l'éleva en 1235. A citer *Saint-Lambert de Liège*, avec sa tour latérale, au clocher bizarre, et sa façade sans porte (on entrait sur le côté). Jean Pickart, en 1337, donne le plan de la jolie église gothique d'*Aerschot*. *Notre-Dame de Hal* n'est presque qu'une tour ; à *Ath*, la tour, qui constitue la façade, est une vraie forteresse. La *cathédrale d'Anvers*, œuvre grandiose commencée à la fin du XIV[e] siècle (chœur), continuée pendant les deux siècles suivants, couvre un vaste espace partagé en sept nefs par ses six rangs de colonnes ou plutôt de faisceaux de nervures, qui y font des perspectives de forêts. La façade est presque dans le style français avec les deux tours à contreforts robustes qui s'élèvent aux côtés de l'entrée

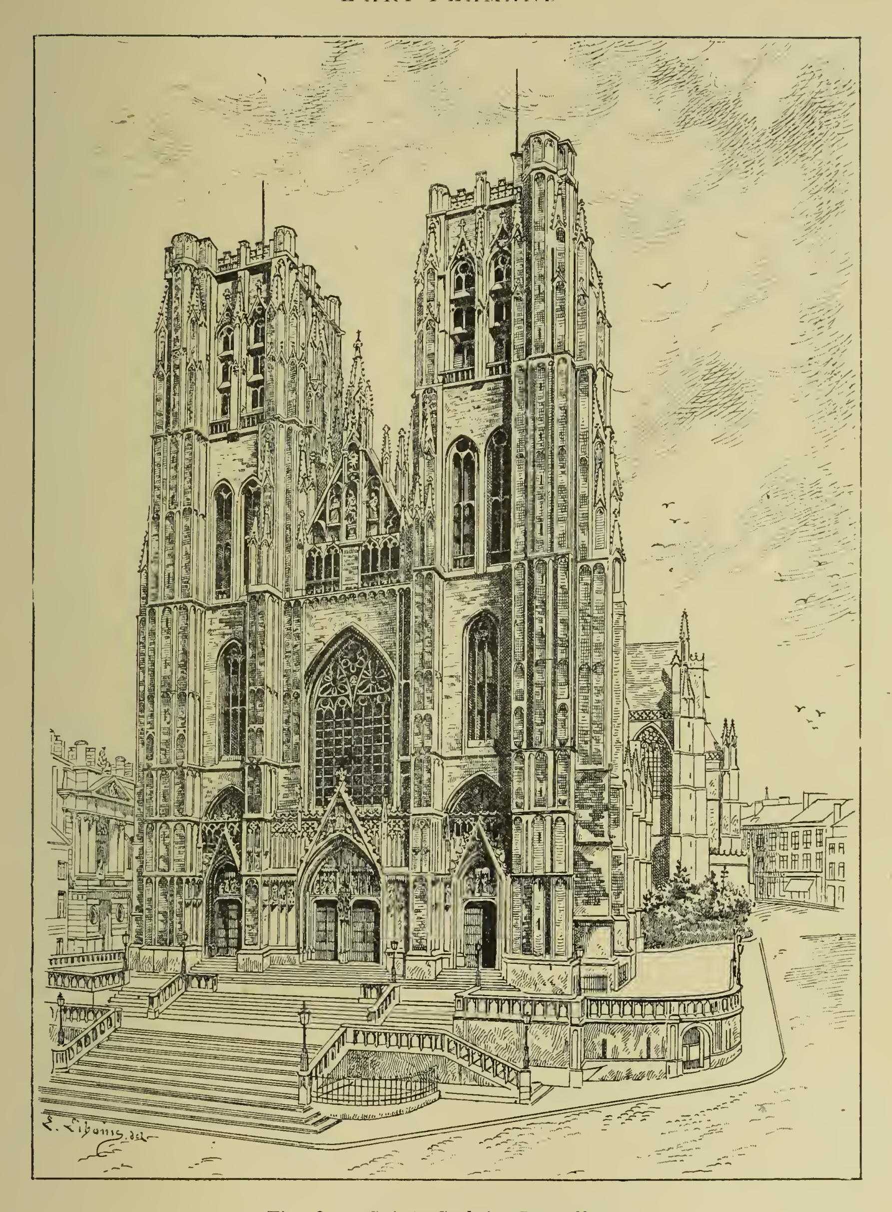


Fig. 2. — Sainte-Gudule. Bruxelles.

C'est la *tour* qui distingue l'église flamande. A Saint-Rombaut de Malines, à Notre-Dame de Bruges, la tour se dresse colossale. A Sainte-

principale. N'était le clocher qui surmonte la plus haute, et la plus grande baie ogivale qui remplace la rose, on y retrouverait le type occidental. La tour haute (1422),

Gudule, les tours sont crénelées. C'est qu'en effet, au Moyen Age, la maison de ville fut d'abord l'église, premier siège de la commune naissante et des assemblées des corporations. La tour s'élève pour guetter au loin les menaces de l'horizon ; elle a la voix de ses cloches qui appellent au secours : elle est le symbole d'union des petits, groupe, entasse et cimente les intérêts. La tour de l'église flamande n'avait presque plus rien à faire pour devenir le beffroi, tour aussi, tour de guet et d'appel, clocher laïque avec sa cloche laïque. Le *beffroi*, c'est toute l'architecture flamande parce que la Flandre, au Moyen Age, a eu deux aspirations, deux cris : la corporation et la commune. Tout cela est dans la charte de 1187, par laquelle Philippe-Auguste accorde « aux hommes de Tournai le droit d'avoir, dans la ville, une cloche placée en lieu convenable, pour la sonner à leur volonté, dans l'intérêt des affaires de la cité (campanam in loco idoneo)[1].

L'*Hôtel de Ville*, la Maison de Ville, sera donc le support du beffroi, mais ajoutera à ce dernier d'autres organes de la vie commune, — une grande salle de réunion, une grande galerie ouverte en arcades au rez-de-chaussée, des baies nombreuses : c'est la maison de tous, où tous entrent, où tous peuvent regarder du dehors. L'église est plus fermée, plus haute aussi[2]. Elle enserre les fidèles, les arrache au monde profane, ramasse les âmes pour le ciel. Ses tours montent, s'élancent, telles celles de Sainte-Gudule (Bruxelles), allongées, bras étendus cherchant Dieu.

L'idéal, moins élevé que celui du temple, prend souvent une forme d'en-

d'ailleurs très belle, est due à Appelmans, nom flamand d'un architecte italien, Amelio, Amelius. Dans un style plus original, avec l'heureuse pondération des verticales et des horizontales, avec les trois tours de la façade, qui n'absorbent pas la façade en elles, avec sa tour centrale élégante, aux baies habilement variées, avec son entrée à laquelle mène un escalier qui n'occupe que le tiers de l'édifice, Saint-Pierre de Louvain, incomplet, était pour son extérieur, une œuvre précieuse du gothique finissant où se devine l'influence du nouvel esprit.

[1] L'Hôtel de Ville est tellement chose flamande qu'en France il descend du Nord et se rencontre surtout dans la région limitrophe de la Belgique. Allez vers le Rhin, ce n'est déjà plus l'Hôtel de Ville : à Cologne, c'est la loggia. Dans le midi de la France, l'édifice municipal est resté latin, comme la municipalité elle-même dérive du municipe romain.

[2] Cependant, certains beffrois rivalisent avec les clochers. Celui de Bruxelles (1401-1454) a 95 mètres.

semble qui a l'air de quelque chose de petit qu'on a agrandi et cela surtout vers la fin du gothique. L'*Hôtel de ville de Bruxelles* (1402-1443), œuvre de Van Thienen et de Jean de Ruysbroek, est presque une châsse. Celui de *Louvain* (1448-1463, œuvre de Mathieu de Layens [1]), tout beau qu'il est, semble aussi un reliquaire colossal avec ses quatre tours menues qui s'allongent aux angles comme quatre cierges. A *Mons* (1458), le beffroi [2] se réduit à une sorte de lanternon émergeant de la toiture. A *Bruges*, au-dessus des hautes baies coupées en deux étages, les tourelles font songer à des panaches. Combien plus « municipal » en sa simplicité forte, la *Tour des Halles* de la même ville, tour vraie, non pas ornementale, dominant la halle très ouverte [3].

La Renaissance fut lente en Flandre. La charmante *Maison des arbalétriers* à Bruges n'est que de 1541 ; mais c'est un peu plus tard, vers 1550, que le style nouveau fut adopté, grâce à la traduction de Vitruve publiée par Coeck, et à l'influence de l'architecte Corneille de Vriendt (surnommé Floris, comme son frère Frans le peintre). Floris (1518-1575) est l'auteur de l'*Hôtel de ville d'Anvers* (1561-1565), non point l'Hôtel de Ville actuel, mais le primitif, détruit, remplacé en 1581 par un monument lourd où l'on sent déjà le style Louis XIII (en avance en Flandre, parce qu'il vint de Flandre chez nous).

La Renaissance flamande se plaît aux ornements découpés, aux écussons entourés de lanières tortillées. Cet amour des découpures (qui compense la platitude des surfaces) se manifeste surtout dans les agréments des toitures (nous en avons parlé à propos de Gand). Au haut des façades aux hautes baies allongées, que presque rien ne sépare, se détachent, sur le ciel, des pentes de toits en escaliers, en accolades avec complication de frontons de fantaisie. On dirait parfois de quelque fronton d'armoire à glace ou de quelque étagère immense qui attend les bibelots. Ces bibelots sont les statues, les fameux pots à feu que le style Louis XIV affectionnera en France. Les balustres rengorgés, ventrus, imposent leur forme aux grandes

[1] Mathieu de Layens, en 1450, construit Saint-Waudru de Mons.

[2] Le beffroi y est probablement très postérieur.

[3] A Gand, l'ornementation de l'œuvre de Waghemakere et Keldermans (XVIe siècle), belle, mais compliquée, découpée à l'excès, folle, est extravagante dans le haut, y profile des enjambements d'aqueducs aériens, des escalades injustifiables.

colonnes elles-mêmes et, dès le XVI[e] siècle, les colonnes du palais épiscopal de Liège, ornées de sculptures par le liégeois François Borset, donnent un exemple hâtif de cette colonne fausse, qui aboutira au non-sens de la *colonne torse*[1], toute flamande.

La sculpture, comme l'architecture, a souffert de l'importance donnée à la peinture. Les sculpteurs ont pourtant été très nombreux en Flandre et les œuvres, pour la plupart anonymes, qui restent, témoignent d'un art remarquable. Au XV[e] siècle, Liège paraît avoir été le foyer le plus considérable. Conrad de Malines, le plus grand artiste de son temps d'après Albert Durer, n'est qu'un souvenir. Les églises ont conservé des mausolées, des chaires, des jubés et des stalles : c'est dans ces trois derniers domaines que s'est distingué l'art flamand qui y manifeste (jusque dans le XIX[e] siècle même) sa prédilection pour le bois. En ce genre sont

[1] Le XVII[e] siècle flamand est sous l'inspiration de Rubens : de là cette architecture « de peintre », qui semble un décor. C'est la période des châteaux (Renaix, etc.). Avec le sculpteur-architecte Luc Faydherbe (1617-1694), élève de Rubens, règnent les colonnes à bossages. Franquart construisit le *Béguinage* de Malines (1629) ; Coeberger l'*église des Augustins* de Bruxelles (1620-1642). L'*église Saint-Loup*, à Namur, est un bel exemple du style surchargé des Jésuites (1653), tout comme l'*église de Louvain*, par le P. Hesius (1666) et l'*église des Jésuites* d'Anvers (1614-1621) dont Rubens a donné les plans et qu'on a reconstruite dans un style plus simple. — Le XVIII[e] est encore le siècle des châteaux avec Laeken (1782) par Montoyer et Payen, avec Seneffe (1760) par Dewez. Les églises se coiffent de coupoles (*Saint-Pierre de Gand*, 1718, *cathédrale de Namur*, 1751). Le *Palais de la Nation*, à Bruxelles, œuvre de Guimard (en 1783) est déjà dans le style du XIX[e] siècle.

Le XIX[e] siècle, en Flandre, a vu naître une école considérable d'architecture. L'évolution sans doute y est la même que dans le reste de l'Europe, mais elle est marquée par des œuvres et des noms plus qu'estimables. Van der Straeten imite la colonnade du Louvre dans l'ancien *palais du prince d'Orange* (1823). Plus libres, plus personnels, se montreront les Suys, Cluysenaar et surtout Roelandt (1786-1864) élève des français Percier et Fontaine. Gand doit à Roelandt sa très belle *Université* (1818-1826), son *Théâtre* (1837), son *Palais de Justice* (1846). Bruxelles, devenue la capitale du nouveau royaume, s'embellit grâce à l'élan, à l'essor national. L'incendie, qui, en 1695, avait détruit 4 000 maisons, en avait presque fait une ville neuve. Les agrandissements récents, les prix décernés aux plus belles maisons, une envie de manifester sa personnalité chez un peuple qui ouvrait comme un autre volume de son histoire, tout cela contribua à l'éclosion des arts. Cluysenaar élève les belles *galeries Saint-Hubert* (1846-1847). La *Banque Nationale* par Beyaert et Janssens est de 1864. En 1880, c'est le *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelles par Balat. Le *Palais de Justice* (1883) est de Poelaert (1816-1879) et de Wellens, la *Bourse* de Suys le Jeune, (1792-1861) Bourse belle, trop belle, presque un aspect de théâtre. On cherche dans l'ensemble des styles celui qui se conforme le mieux à l'impression que l'on veut donner. Dans *Saint-Boniface* (1847) près de Namur, Dumont montre le gothique pur.

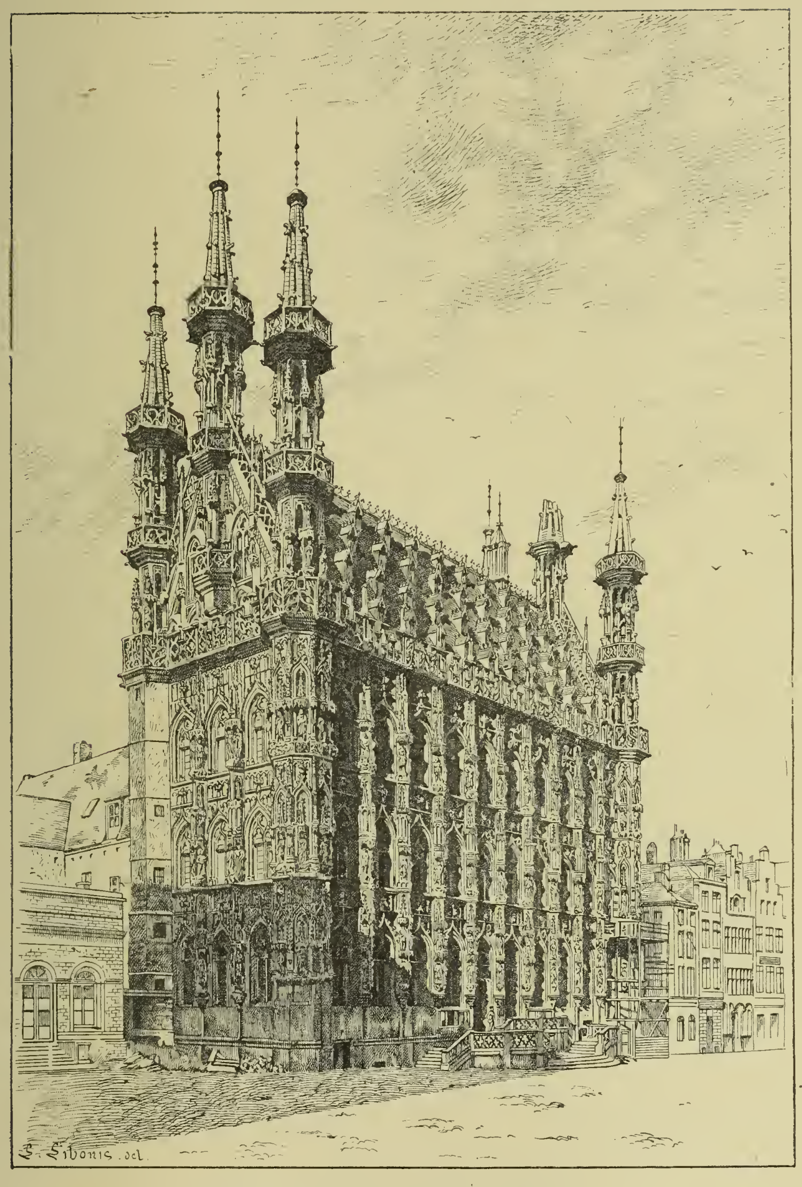


Fig. 3. — Hôtel de ville de Louvain.

célèbres les *stalles de Sainte-Gertrude* de Louvain par Mathias de Waydere, avec leurs figurines et leurs 28 bas-reliefs (XVIe siècle). L'*autel de Notre-Dame de Hal*, en albâtre, à nombreux personnages, a sauvé le nom de J. Mone (1583). Parmi les *jubés*, on cite celui de Tournai, sorte de

portique, de tribune, œuvre de Floris, l'architecte déjà cité ; celui de Saint-Bavon, à Gand, par Jean de Heere. Le *tombeau de Charles le Téméraire*, à Bruges, par Jongelincx d'Anvers (1531-1606) et celui de *Marie de Bourgogne* (vers 1500) par Pierre de Beckere sont inférieurs aux monuments français du même genre[1].

François Duquesnoy (1594-1644?), dit François Flamand, fils de Jérôme Duquesnoy et frère de Jérôme le jeune (1612-1654), est le plus célèbre des sculpteurs flamands. Il est plus qu'un talent, il est un tempérament : il apporte un style qui est autant une forme de sensibilité qu'une forme d'expression. Tout à fait dégagé des traditions antérieures, il conserve une physionomie propre parmi ses contemporains. Son séjour en Italie, sa liaison avec le Poussin, eurent une influence des plus heureuses. On a remarqué que, tandis que le Poussin, par la noblesse et la clarté de la composition, rapprochait la peinture de la sculpture, Duquesnoy semblait vouloir donner et donnait aux reliefs du marbre, une mollesse vivante, une souplesse, ce quelque chose qui semble être le privilège de la couleur et qu'il s'appropria par l'étude approfondie des peintres et notamment du Titien. Peu de sculpteurs ont réussi comme lui dans le rendu de la grâce enfantine (les enfants de l'Albane lui servirent de modèles); il eut aussi les qualités de force, notamment dans son *Saint André* (Vatican) qui éclipsa le *Saint Longin* du célèbre Bernin. A Notre-Dame de Lorette, on voit de lui une *Sainte Suzanne*. Il travailla l'ivoire (*beau crucifix* à Tournai) et a laissé de doux reliefs pleins de mouvement, surtout des bacchanales. Jérôme, son frère, était également renommé pour ses figures d'anges : son *monument de l'évêque Triest* (à Saint-Bavon de Gand) est la plus belle de ses œuvres en un genre plus grave[2].

Près de ce tombeau, sur le grand-autel, se dresse la statue de *Saint Bavon enlevé au ciel*, œuvre de Verbruggen, d'Anvers (1655-1724) qui représente la réaction contre le style idéaliste ou du moins poétique de

[1] Dans le travail du bois, rentrent la belle chaire de Sainte-Gudule de Bruxelles, par Verbruggen (1699), celle de Saint-Bavon de Gand par Delvaux (1695-1778), celle de Saint-Pierre de Louvain (1742) par Berge, celle de Saint-Michel de Gand (1846) par Franck, etc. En 1849, Goyers taillera dans le bois l'autel de Sainte-Gudule, en style gothique. Bruxelles et Louvain sont les centres de la sculpture sur bois, dans laquelle on cite avec Goyers, Geerts (1807-1855).

[2] Des Duquesnoy, un monument (Tournai), un Christ (Malines).

Duquesnoy. Il serait plus juste de dire que Verbruggen, comme auparavant Faydherbe (1617-1694), les Quellin (Artus le vieux, 1609-1668, et Artus le jeune, 1625-1670), Delcour (xviie siècle), résista davantage à l'influence italienne, resta plus national, plus flamand [1].

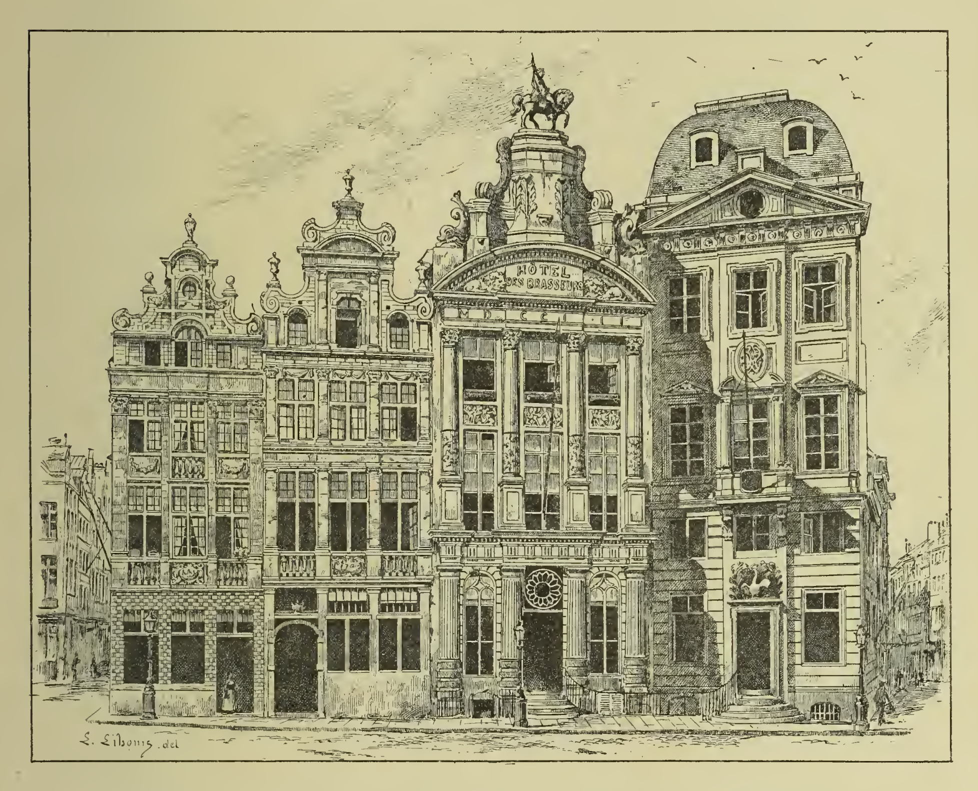


Fig. 4. — Les frontons flamands (maisons des corporations à Bruxelles).

Pendant le xviie siècle, la Flandre se répand au dehors : elle est le centre dont l'esprit domine en Europe surtout vers 1600-1650. Buyster (1595-1688), qui vient en France et décore Versailles, est de Bruxelles.

[1] De Faydherbe, statues d'apôtres à Sainte-Gudule de Bruxelles, statues à Malines et à Saint-Jacques d'Anvers. — Les œuvres des Quellin sont nombreuses ; *Mater dolorosa* et *Saint Antoine* (cathédrale d'Anvers), Autel de la même cathédrale, des confessionnaux, des stalles, une Pieta en bois (Saint-Jacques d'Anvers), des statues à l'église des Jésuites (Anvers), un *Saint Sébastien* en bois (Anvers), un *Dieu le Père* (cathédrale de Bruges), des bustes aux Musées de Dordrecht et d'Amsterdam. — Saint-Paul de Liège possède des œuvres de Delcour (1696).

Le célèbre Jean Warin [1], médailleur et auteur de beaux bustes, est un liégeois établi en France. Cette immigration se continuera pendant tout le siècle, amènera Sébastien Slotdz d'Anvers et combien d'autres !

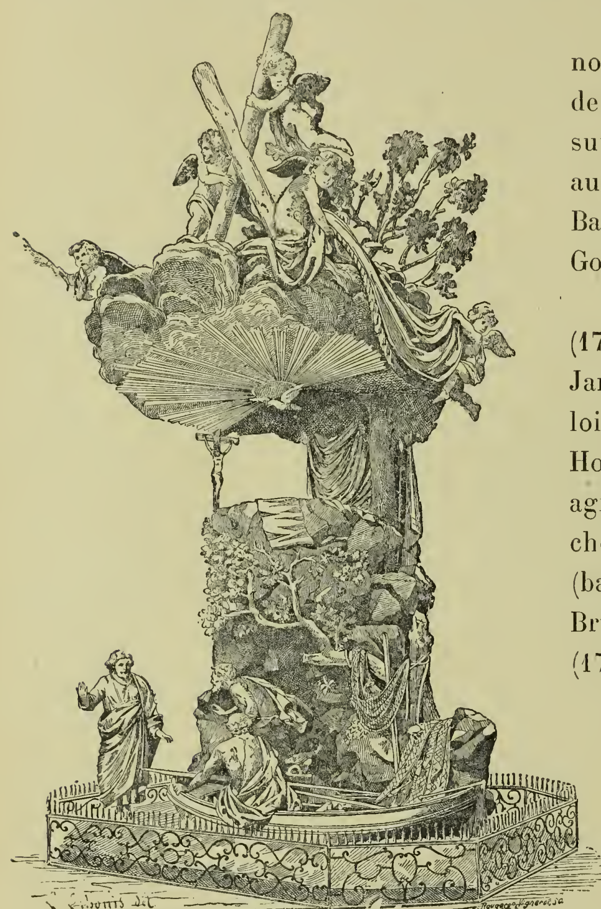


Fig. 5. — Chaire en bois de l'église Saint-André (Cathédrale d'Anvers).

Le XVIII[e] siècle cite les noms de Grupello (1644-1730), de Baurscheit (1699-1768), et surtout de Delvaux (1695-1778) auteur de la chaire de Saint-Bavon de Gand, et maître de Godecharle.

Guillaume Godecharle (1750-1835), contemporain de Janssens (1744-1816), de Calloigne (1775-1830) et de Van Hool (1769-1837), va en Italie, agrandit son style et recherche des effets de force simple (bas-reliefs des Chambres à Bruxelles). Mathieu Kessels (1784-1836), qui s'est amusé aux statuettes et aux terres cuites, d'abord orfèvre, s'expatrie en Russie, en Italie, en France, reçoit les leçons de l'illustre sculpteur danois Thorwalsen, reste dans la tradition classique avec ses *Discoboles*, son *Amour aiguisant ses flèches*, s'adonne au colossal (*Mars*, à Laeken, le *Masque du Christ*), au style religieux (*Saint Sébas-*

[1] Jean Warin ou Varin (1604-1672), conducteur général des monnaies de France et graveur des poinçons, devint intendant des Bâtiments de la Couronne. Outre ses belles médailles commémoratives, il fit des bustes (un Louis XIV en marbre et un Richelieu en or). Warin a été la souche d'une dynastie d'artistes qui s'est continuée pendant les XVII[e], XVIII[e] et XIX[e] siècles. — Philippe Buyster (1598-1688) a laissé le *Poème satirique*, marbre allégorique à Versailles.

tien, le *Christ à la colonne*, le *Mausolée de la comtesse de Celles*). Le *Charlemagne* (Liège) est de Jehotte (1804-1884), élève de Kessels.

La date de 1830, qui est celle de la floraison du romantisme, est pour la Belgique la date de son émancipation. L'histoire nationale fournit les sujets au ciseau : ce ne sont que statues d'hommes célèbres; le passé surgit du sol. C'est *Godefroy de Bouillon*, à cheval, tendant vers le ciel sa bannière, à Bruxelles, œuvre de Eugène Simonis (1810-1882), élève de Kessels. De Simonis, encore les bas-reliefs et les lions de bronze de la *colonne du Congrès*, où son nom côtoie ceux de Fraikin et des deux Geefs. En haut se dresse le *Léopold Ier* de Guillaume Geefs (1806-1883), élève de Ramey et auteur du monument du général *Belliard*, du *Mausolée* de Mérode, d'une *Liberté*, d'un buste de *Rubens* et de la *chaire* de Liège. Joseph Geefs (1808-1885) a le don de la grâce féminine. Louis Royer (1793-1868) de Malines, demeurant à part, affectionne la mythologie, plus classique encore que son maître Van Geel (1756-1830), auteur de la statue colossale du *prince Charles de Lorraine* et du *lion de Waterloo*. Avec l'*Arteveld* de (Gand) de Devigne-Quyo (1812-1877) la statuaire est historique, nationale, patriotique, — tendance caractéristique de l'école belge avec la prédilection pour la sculpture du bois et l'amour exagéré du colossal [1].



Fig. 6. — Duquesnoy : Saint André (Vatican).

C'est surtout dans la peinture que le tempérament flamand s'est manifesté. Bien qu'on ait voulu y voir une dépendance, une province de

[1] *Sainte Cécile* (colossale) de Cuyper (1807-1852). — Ruxtheil (1780-1837), élève de Houdon, a passé toute sa vie en France. Le Louvre possède de lui *Zéphyre et Psyché*. Il était estimé dans le portrait (buste à Versailles).

l'esprit et de l'idéal allemand, l'art flamand y conserve sa physionomie propre aussi bien dans le mode de conception que dans le mode d'expression. L'art flamand est lui-même et, là où ses frontières se rapprochent de l'art germanique, il se distingue de ce dernier par des différences tranchées, non seulement avant Rubens, mais avant la période des italianisants, avant van Orley, Mabuse et Otto Venius. Dès le temps de Van Eyck, l'élément national est marqué par une manière particulière de sensibilité, quelque chose de large, d'aisé, de sain, dans le groupement des personnages, dans les personnages mêmes, jusque dans les carnations et l'agencement des plis des costumes.

Trois phases marquent le développement historique, si l'on s'en tient aux grandes dominantes en négligeant les artistes qui sont sortis du second rang plus en raison de leur talent de facture que de leur idéal. La première phase comprend le groupe des Van Eyck et de ce qu'on peut appeler leur école. Puis viennent les italianisants, qui ont plus de grandeur dans l'ambition que dans le résultat acquis. L'angle de l'idéal s'ouvre pourtant par eux. Après ces deux groupes des Van Eyck et des italianisants, arrive Rubens qui réunit dans une vaste compréhension les deux esprits jusque-là distincts et opposés. Par lui l'art flamand donne son expression pleine jusque-là que des Pays-Bas il rayonne sur l'Europe, déborde dans tous les arts même dans le décoratif et constitue le style que nous appelons style Louis XIII et qui mériterait mieux le nom de style flamand. Van Dyck reste une exception, une sensibilité à part : il est isolé. Qui songerait à comparer l'école de Van Dyck à l'école de son maître? De Rubens procèdent Jordaens et Snyders qui ne sont que l'exagération matérialiste de la doctrine.

On a longtemps attribué au seul Jean Van Eyck les œuvres dues aux deux et même aux trois Van Eyck. La critique actuelle, réagissant contre un excès, s'est lancée dans l'autre : pour elle, le plus fort des deux frères est Hubert et, là même où ils ont peut-être collaboré, les parties faibles proviennent de Jean. Il ne faut pourtant pas considérer comme négligeable le témoignage, plus proche, du temps où ils ont vécu. Jean, peintre de Jean de Bavière, évêque de Liège, duc de Luxembourg, peintre aussi du duc de Bourgogne, eut des titres officiels qui ne sont point sans importance et montrent l'estime contemporaine pour celui qu'un prince

envoyait de Flandre en Portugal pour peindre le portrait de l'Infante qu'il devait épouser.

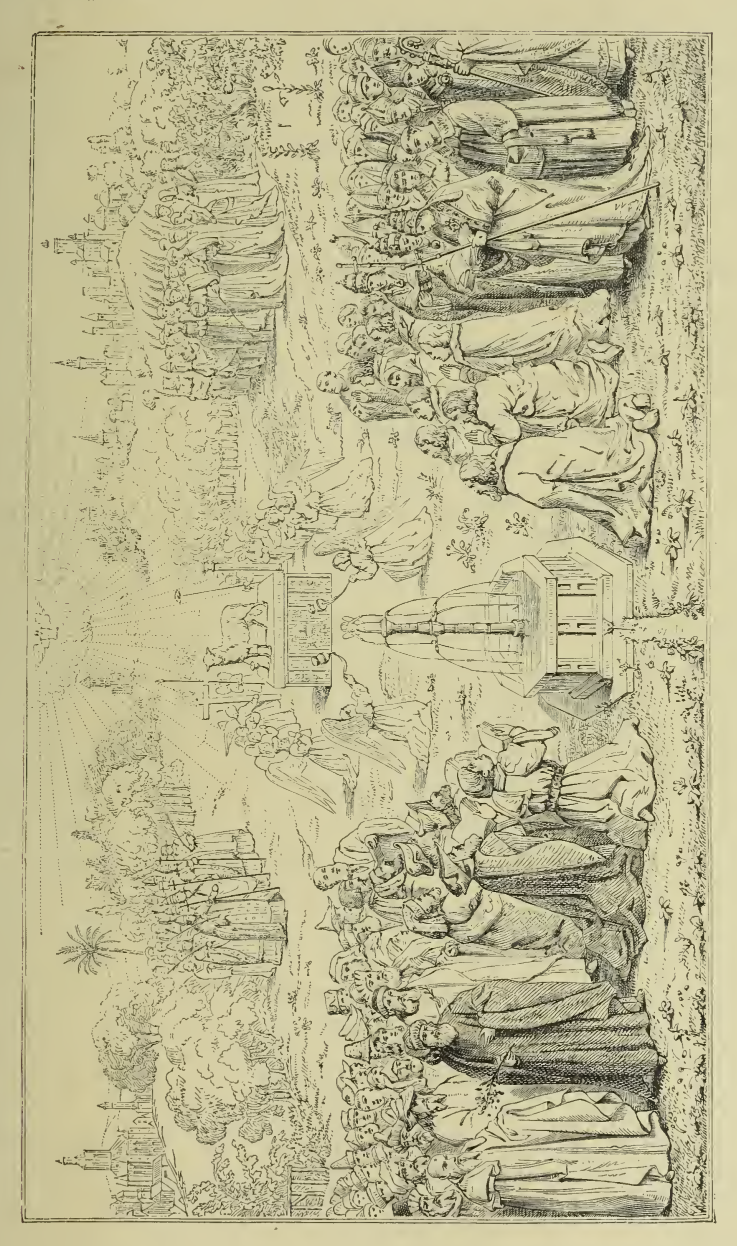


Fig. 7. — Van Eyck : Triomphe de l'agneau, à Gand.

Les Van Eyck tirent leur nom de la petite ville d'Eyck ou Maas-Eyck (Eyck-sur-Meuse) dont ils étaient originaires. A quelle école, à quel

maître rattacher cette famille de trois peintres, Hubert, Jean et leur sœur Marguerite? on l'ignore : il est pourtant vraisemblable qu'ils n'ont pas créé l'art qu'ils devaient porter à un si haut point et qu'ils furent enlumineurs et miniaturistes ou du moins apprirent de ces derniers les procédés qu'ils devaient modifier si heureusement en révolutionnant les conditions matérielles du « métier » et de la technique. La peinture à l'huile fut, sinon découverte, du moins rendue possible grâce à eux : ils eurent le secret d'un vernis transparent qui donnait aux couleurs la profondeur et la légèreté. Le procédé nouveau, en renouvelant la palette, donnait des ressources inconnues : on peut, à certains points de vue, regretter la sérénité naïve de la palette d'autrefois, penser même que, dans un certain domaine, la technique du Moyen Age est et reste préférable et supérieure ; mais il est vrai aussi que, sans les Van Eyck, c'en était fait du style et de l'idéal de la Renaissance et des siècles suivants [1].

Non seulement les Van Eyck ont été les promoteurs de l'emploi de l'huile, mais ils en ont fait « la preuve », montré l'excellence. Il semble que la découverte soit venue à son heure, car les tableaux de ces illustres flamands sont aussi nouveaux par le procédé que par le style. Quoi qu'on dise, ce ne sont plus des gothiques. Sans doute, ces ensembles en forme de triptyque ou de polyptyque (tableaux à volets), quelques détails d'architecture où l'on retrouve l'ogive, les pinacles et les clochetons, marquent l'époque ; mais dans ce milieu en retard (et qui reste très accessoire) apparaissent, se meuvent et vivent des êtres qui ne sont plus ceux d'autrefois. A l'ascétisme anguleux, allongé, amaigri des lignes droites et des dures saillies, a succédé la plénitude saine, plus matérielle, des formes souples et des lignes courbes. Les draperies plus molles ont abandonné la raideur sculpturale. Le personnage, plus mobile, n'est point emprisonné ; le vêtement au repos reste prêt au mouvement qu'il suivra sans le gêner. L'ovale des visages est plus plein, les mains jusque dans

[1] De l'invention des Van Eyck certains secrets sont perdus. Cette fraîcheur de jeunesse conservée par leurs tableaux n'appartient qu'à eux. Nos peintres s'inquiètent trop peu de cette chimie picturale. On dit que Meissonier fabriquait ses huiles et ses couleurs; mais combien de toiles, en moins de vingt ans, sont plus vieilles que leurs aînées centenaires. Encore si cette vieillesse atteignait tous les tons avec la même force et respectait les rapports des tonalités en les modifiant toutes de même ! Que seront, par exemple, les Delacroix dans cent ans ?

les doigts fuselés n'ont plus la sécheresse d'antan : il y a de la chair sur les os et sur les muscles. Le regard a perdu son extase : il sourit,



Fig. 8. — Rubens : La Visitation.

indulgent, bon, humanisé, moins détaché de la terre et des choses. Ces choses, mortes et muettes, sont comme appelées à une confraternité d'existence. Outre le tissu, vivant par le mouvement, le milieu, les

meubles, l'intérieur d'appartement, sont traités dans un esprit nouveau [1]. Les sujets religieux eux-mêmes deviennent un peu des sujets de genre et cela à l'excès. Ce n'est plus l'humanité qui monte au ciel, c'est le ciel qui descend sur la terre, c'est la divinité qui vient chercher l'homme jusque dans sa maison, chez lui, parmi les siens.

Hubert van Eyck (1366?-1426) dans le *Triomphe du Nouveau Testament sur l'Ancien* (Musée de Madrid) et dans la célèbre *Adoration de l'Agneau*, retable à Saint-Bavon de Gand (1420) terminé par son frère Jean (1432), a traité deux sujets analogues ; Dieu le Père, couronné de la tiare, trône et bénit, assis entre la Vierge qui lit et un saint personnage ; dans le bas, la Fontaine de vérité. Les détails d'architecture, encore importants dans le premier, ne figureront plus dans le second, plus peuplé de personnages. Le Retable de Gand est en effet un ensemble de tableaux. Fermé, il montre les Prophètes, les Sibylles, les Précurseurs, encadrant l'*Annonciation* (en bas les donateurs, Josse Vyts et sa femme Isabelle, notables de Gand). Si l'on ouvre les volets, apparaissent la *Rédemption*, l'*Adoration de l'Agneau*, la *Fontaine de Vérité*. Dans le haut, sous une triple arcade arrondie dont la centrale est plus haute, Dieu, le Dieu bon, assis, coiffé de la tiare, tient le sceptre et bénit. Un superbe vêtement rouge l'enveloppe dans l'ampleur de ses plis. A gauche, la Vierge blonde, assise, couronnée, vêtue de bleu, lit. A droite, Jean, interrompant une lecture, lève la main droite et, du doigt, montre Dieu. Les deux volets (composés chacun, d'un volet entier et d'un demi-volet) présentent les chœurs des élus, à gauche le chant, à droite l'orgue ; puis, sur les demi-volets, Adam et Ève nus. Dans le bas, un paysage, aux beaux lointains de plaines, d'arbres et de villes, encadre l'*Adoration de l'Agneau*, — l'Agneau mystique sur l'autel qu'il rougit de son sang, entre les anges et les Elus debout ou agenouillés, auxquels viennent se joindre des groupes de pèlerins et de chevaliers [2].

[1] Dans le fond, parfois par quelque fenêtre, s'ouvre une perspective aimable de paysage accidenté, traité avec amour, consciencieusement, poétique, mais d'une poésie sans tricherie, de la poésie qui émane de la nature même.

[2] Les volets du haut sont au Musée de Berlin qui les a achetés 410 000 francs. *Adam et Ève* sont au Musée de Bruxelles ; à Saint-Bavon, ils sont remplacés par des copies de Coxie (1499-1592).

Jean van Eyck (1396 ?-1440 ou 1441) frère, élève et collaborateur d'Hubert, peintre attitré de nobles personnages, envoyé, comme nous l'avons vu, en Portugal (1425) pour faire le portrait (indication d'un talent spécial) d'Isabelle, fiancée de Philippe le Bon, paraît avoir eu des conceptions moins grandes que son frère aussi bien dans la composition, qu'il réduit à celle de tableaux de genre, que dans les types religieux, qu'il abaisse à l'individualisme de portraits sans beauté autre que celle du rendu. Il semble plus habile dans le détail de la pratique. La perspective des lointains dans le plein air des paysages était un de ses dons, — témoin le paysage de la *Vierge au donateur* (Louvre), plus idéalisée qu'il ne lui est ordinaire, avec le portrait, si poussé, du donateur[1].



Fig. 9. — Téniers : Le rémouleur.

A l'école de van Eyck se rattachent Pierre Cristophsen ou Christus de Bruges, religieux réaliste, Josse de Gand (*Cène*, 1474, à Urbino), le portraitiste Van der Goes (1420-1482), Gérard David (1450 ?-1523 auteur du *Jugement de Cambyse* au Musée de Bruges)[2], Thierry Stuerbouts (ou Dick Bouts) de Louvain (*Histoire du faux témoignage*, personnages de grandeur naturelle), raide, anguleux, compliqué, comme le sera Rogier van der Weyden dit Roger de Bruges (1400-1464) qui visita l'Italie. Rogier est plus coloriste que dessinateur : le mouve-

[1] *Madone de Lucques*, dans un intérieur (Francfort) — *Thomas Becket* (Angleterre), *Saint François* (Angleterre) — La *Vierge* dite *Van der Pael* (Bruges) — *Sainte Barbe* (Anvers). — *Portraits* (1434) à la National Gallery — l'*Homme à l'œillet* (Berlin) — la *Femme de Van Eyck* (1439) Bruges — *Sainte Ursule* (Anvers) en grisaille.

[2] *Martyre de saint Erasme* à Louvain (1463), la *Cène* (1467) Louvain, *Martyre de saint Hippolyte*, Bruges.

ment l'inquiète plus que les proportions : il est dramatique jusqu'au mélodrame [1]. On cite comme son chef-d'œuvre le *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune, avec Dieu, auréolé, entre le glaive et une palme, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe, dominant l'ange de justice qui pèse les âmes dans une balance. Vers le milieu à droite et à gauche, le chœur des Élus ; dans le bas, les justes et les damnés. Les têtes surtout sont admirées dans ce tableau où un mouvement plus calme était nécessaire. L'*Adoration* (à Munich), est plus émouvante.

Avec Memling (1430-1495), élève de Rogier qu'il surpasse, le style s'agrandit, — comme le prouve son *Jugement dernier* (Dantzig), d'une conception plus large, plus aisée, en même temps que la science du dessin des personnages est plus conforme à la nature. A l'hôpital de Bruges se trouvent la *châsse de Sainte-Ursule* et un Triptyque de Memling. La châsse (de forme architecturale) porte sur ses faces, six compartiments où est traitée la légende de sainte Ursule et des onze mille vierges : la réception à Rome, Ursule visée par un archer, sont les épisodes les plus célèbres. Le peintre, sur l'acier des armures des chevaliers, a fait refléter les objets environnants. Dans le même tableau, il place deux incidents successifs, selon la coutume des primitifs. Le triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* est d'une belle ordonnance et d'une tonalité harmonieuse [2]. — L'expression des têtes dans la *Mise au tombeau* par Quentin Matsys (1466-1530), au musée d'Anvers, a excité l'enthousiasme de Reynolds [3].

L'influence italienne est manifeste chez Van Orley (1470?-1550?), qui étudie à Rome dans l'atelier de Raphaël. Sans doute, nombre d'autres flamands avaient visité la péninsule, mais ils avaient préféré leur style

[1] *Grégoire et Trajan* — l'*Annonciation,* — la *Descente de Croix* — la *Décollation* (Berlin) — le *Jugement dernier* (Beaune) — l'*Adoration des Rois* (Munich) — les *Sacrements* (Anvers).

[2] Au même hôpital est l'*Adoration des Mages* (1479). Au musée de Bruges, un Triptique (1484) : la *Légende de saint Christophe.* La *Passion* (1491) à Lubeck.

[2] Matsys est moins violent, plus souple, dans la *Légende de sainte Anne* (de Louvain), où la variété des attitudes, la vie des têtes rachètent les allongements exagérés et le manque de proportions. Son *Banquier* (Louvre) est une œuvre curieuse, surtout dans l'expression de la femme, distraite de sa lecture religieuse par le travail de son mari qui pèse des pièces d'or.

et le style des primitifs italiens, ou plutôt n'avaient point senti de différence entre les deux. Gossaert de Maubeuge, dit Mabuse (1470-1541) hésite encore (*Saint Luc*, à Prague). Le mouvement s'accentue avec Frans de Vriendt dit Floris (1520-1570), frère de l'architecte. C'est dans le portrait que se manifeste l'esprit nouveau en élargissant la manière primitive et en montrant que l'individualisme de ce genre est susceptible d'idéalisme. Ce sera là la tâche des Pourbus [1], corrects mais froids.

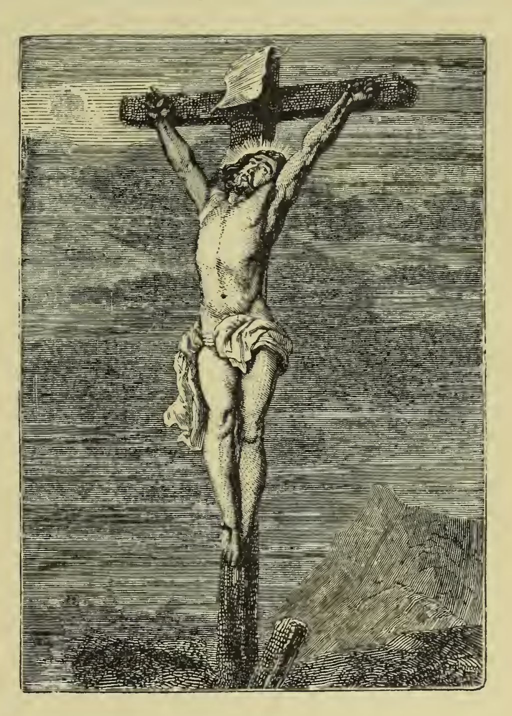


Fig. 10. — Van Dyck : Christ en croix.

Otho Van Veen (1556-1634), plus connu sous le nom latinisé d'Otto Venius, n'a pas que la gloire d'avoir été le maître de Rubens. Homme d'un rang considérable, poète, historien, mathématicien, il va à Rome où il travaille sept ans sous la direction du peintre Zucchero. Louis XIII l'appelle en vain en France. Dans un estimable tableau (Louvre), il s'est représenté, entouré de sa famille. C'est un amateur et un érudit. Il ouvre le XVIIe siècle flamand et lui donne Rubens.

On pourrrait dire de Rubens qu'il a été une des forces de la nature. Sans doute son ampleur est parfois vide, il est exubérant sans critique, il prend parfois le gros pour le grand, sa noblesse ne se débarrasse pas toujours d'une certaine vulgarité, il est le peintre de la chair jusqu'à l'être de la viande, son apparat sent la décoration et le théâtre, il est un Véronèse sanguin, congestionné, qui se porte trop bien ; mais on peut dire que jamais pareil tempérament ne s'est rencontré et que nul,

[1] Pourbus le vieux (1545-1581). Pourbus le jeune (1569-1622), fils du précédent, s'établit en France où il mourut. Il fut le peintre favori de Henri IV (deux portraits de ce roi par Pourbus sont au Louvre avec deux tableaux religieux).

même parmi les plus grands, n'a exercé une semblable suprématie et une telle influence sur son temps dans toutes les manifestations de la forme — peinte, sculptée ou construite. [1] Sa peinture, dessin et couleur, est d'un homme heureux, de l'homme qu'il a été. Gentilhomme au service du duc de Mantoue, il se rend en Espagne ; son train est si considérable qu'il effraie des rois qui ont peur d'être humiliés. Quand il se fixe à Anvers, c'est dans un palais qui semble un décor avec ses tableaux, ses colonnes, ses vases de porphyre, ses galeries, son salon éclairé par en haut, sa collection de pierres gravées, dont Buckingam achète une partie cent vingt mille livres. On l'emploie comme ambassadeur : partout on honore comme un grand personnage cet artiste, noble, élégant, beau parleur. Charles Ier lui donne le collier, le titre de chevalier, sa bague et son épée royale. Philippe d'Espagne le fait gentilhomme de la chambre et lui donne la clef d'or. Tout cela passe de sa vie dans sa peinture. Il entre dans l'art avec tout l'appareil fastueux qui l'accompagnait en Espagne [2].

[1] Cette influence fut même aidée dans son action par cet élément de vulgarité qui se trahit en lui et dont il fait un élément, une condition de force, — une sorte d'éloquence populaire plus éloquente que la langue des puristes.

[2] Tous les genres sont abordés par lui dans les deux milliers de toiles qu'il a laissées. Dans le genre religieux, c'est la *Descente de croix* (cath. d'Anvers) et l'*Elévation de la croix* (cath. d'Anvers), le *Christ en croix* (musée d'Anvers), la *Résurrection de Lazare* (Berlin), le triptyque de *Saint-Ildefonse* (Vienne). Le *Jugement dernier* (Munich) s'inspire de Michel-Ange : la religion n'y est qu'un prétexte au développement de la science du nu et du raccourci, — comme dans un autre sens, le *Samson et Dalila* est une étude de mouvement. La *Sainte Famille* de Florence, plus douce, a deux adorables figures de l'Enfant Jésus et de Jean. La *Visitation*, avec le perron sur l'arche, les poules et l'homme à l'âne, est merveilleuse de sensibilité et de pittoresque aimable (Anvers). Dans l'allégorie, c'est cette suite de la *Vie de Marie de Médicis* (Louvre) avec la belle *Apothéose de Henri IV*, suite où la variété confond. L'histoire n'est plus mêlée d'allégorie dans le *Saint Ambroise et Théodose* (Vienne) émouvant, où les têtes expressives émergent de la splendeur des costumes. Comment tout citer, — la *Bataille des amazones* (Munich) avec sa furie guerrière, la *Fête de Vénus* (Vienne) avec son fourmillement de nudités, le *Castor et Pollux* (Munich) qui semble un épisode d'épopée, cette grâce mûre, forte, charnue, dans ses types de femmes, les portraits d'une touche magistrale (*Rubens et sa première femme*, — puis *Hélène Fourment*, à Munich). L'artiste de fougue, l'animalier violent (*Chasse aux lions*, *Chasse aux ours*), s'adoucit jusqu'à l'amabilité adolescente (les *Fils de Rubens*, Vienne) et même enfantine (les *Amours à la guirlande*, Munich). Partout il place des animaux : un chien assiste à l'*Elévation de la Croix*, comme au *Mariage* et au *Couronnement de Marie de Médicis*. Les *Chasses aux ours* sont merveilleuses de vérité. Par Rubens, le paysage devient un genre défini naturel (son tableau l'*Arc-en-ciel*). Sa *Kermesse* (au Louvre), c'est déjà Téniers et un Téniers plus ample, moins malingre et moins rabougri.

Toute cette santé dégénère en boucherie et en poissonnerie, dans les ripailles sempiternelles, les déjeuners dînatoires, les *le Roi boit* de Jordaens (1593-1678), dans les chasses, les étals de Snyders (1579-1657) : le rouge devient rougeaud.

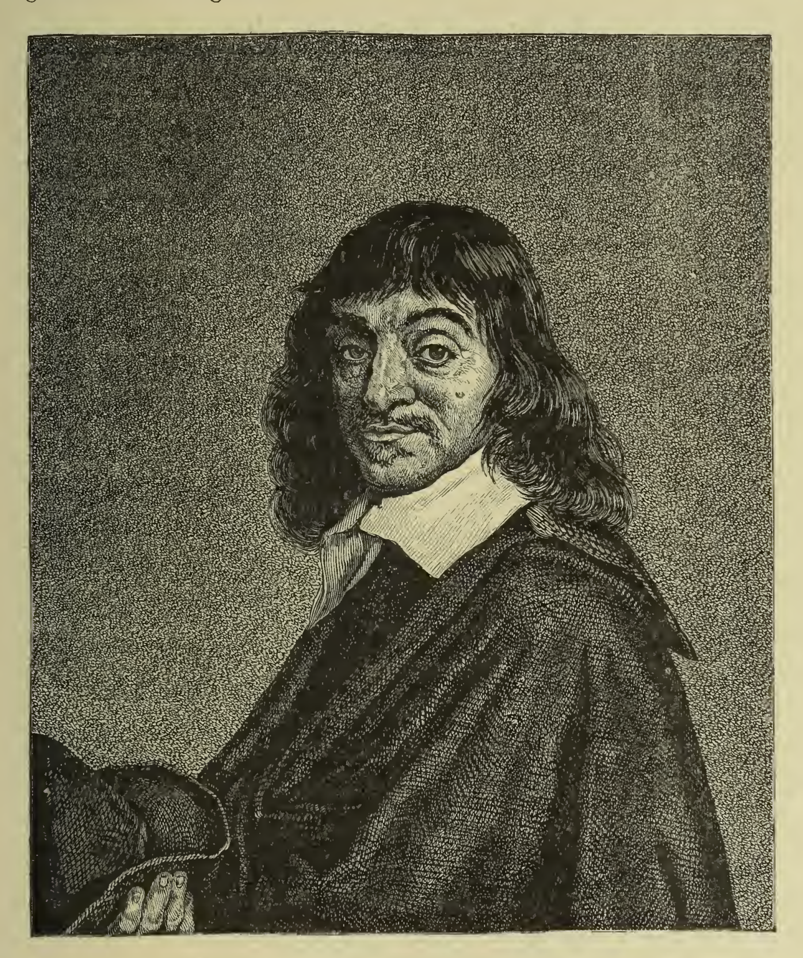


Fig. 11. — Hals : Portrait de Descartes.

Téniers le jeune (1610-1694) surpasse son père dans le même genre. Dans ses Kermesses et ses estaminets, il place des personnages aux figures vieillottes, fines, malicieuses, aux petits yeux émérillonnés, traités avec une verve incroyable et un coloris, vif, léger, transparent, qui montre un des plus extraordinaires coloristes dans le peintre de ce que Louis XIV appelait des magots.

Comme Téniers, comme Jordaens, l'illustre Van Dyck (1599-1641) est un élève de Rubens. Van Dyck a passé les dix dernières années d'une vie de 42 ans en Angleterre et, comme malgré les chefs-d'œuvre qu'il a laissés dans le genre religieux, il est surtout portraitiste, le type qu'il affectionne lui est imposé par ses modèles, les nobles seigneurs aux souveraines élégances, aux expressions aristocratiques et dédaigneuses, courtisans aux pâleurs distinguées, au sang appauvri, plus habitués au cérémonial qu'aux batailles. La couleur qui s'allège, s'atténue, sans fougue sans touche grasse ou plantureuse, reste large et forte dans les magnifiques étoffes aux plis somptueux [1]. — C'est dans le portrait aussi que s'illustre Franz Hals (1584-1666), le portrait sans artifice, sans fantaisie, vivant, aisé, d'une expression à la fois fine et forte.

Le XVIIIe siècle ne donne rien. Il faut arriver au XIXe siècle pour voir la résurrection de la peinture dans les Flandres, quand, chassé de l'Institut, exilé de France comme votant de la mort de Louis XVI, le grand David âgé de 67 ans, vint s'établir à Bruxelles (1815) où il devait mourir (1825). Matthieu (1805-1861) et Navez (1787-1869) subissent son influence [2]. L'école de 1830 a pour chefs, en Belgique, Wappers (1803-1874) [3] et Keyser (1813-1887) [4] qui créent une peinture historique patriotique, mêlée de genre et parfois théâtrale. Puis viennent, accentuant le mouvement, Louis Gallait (1810-1887) [5], Edouard de Biefve (1808-1882) [6] et Henri Leys (1815-1869) [7]. Wiertz (1806-1865) crée un art fantastique, bizarre, violent, maladif sans ancêtres (la *Révolte de l'Enfer contre le ciel*, *Vision d'une tête coupée*), art qu'on aurait cru sans descendance et qui trouvera des néophytes violents dans l'art belge contemporain.

[1] *Samson et Dalila* (Vienne), *Couronnement d'épines* (Berlin), *Danaé* (Dresde), *Sainte Famille aux anges* (Saint-Pétersbourg), la *Famille Pembroke* (Wilton-House, Angleterre), *Charles Ier* (Louvre), *Moncade* (Louvre).

[2] *Athalie* (Bruxelles).

[3] *Dévouement du bourgmestre de Leyde*.

[4] *Bataille des éperons d'or*.

[5] *Abdication de Charles-Quint* (Bruxelles), *Jeanne la Folle*.

[6] *Compromis des Nobles*.

[7] *Installation de la Toison d'Or*.

Les Arts en Hollande

Nationalité lente à se déterminer et à prendre corps, la Hollande dans l'art a des frontières peu définies d'abord. Sa langue, mélange des langues voisines, ne s'employa guère qu'aux choses religieuses ; pour le reste, on écrivait en latin ou en français.

Le Moyen Age eut pourtant là ses trouvères (sprekers) et ses académistes, ses « rhétoriciens ». La littérature, au xvii[e] siècle, célèbre le poète Van der Vondel et, après une imitation des classiques français pendant le xviii[e] siècle, on revint au goût et à l'idéal nationaux. Les noms illustres qui ont passé à l'étranger, outre ceux des peintres, sont surtout des noms de sages politiques, de jurisconsultes, de philosophes et d'hommes de mer.

Le grand essor, la floraison viennent au xvii[e] siècle pour l'art. C'est le moment où, presque partout, l'italianisme, résumé, réduit en formules, en procédés, fait dominer les tendances de l'école des Carraches. La peinture, éloquente encore, sent la rhétorique, le style académique et fleuri. Les génies ne manquent point sans doute, mais c'est partout le temps des habiles : les talents foisonnent. La mythologie règne : les fables antiques, prétextes à belles nudités, sont le domaine où l'on puise sans fin. On décore plus les palais que les églises. Art royal, art princier.

Qu'importaient ces Diane, ces Vénus, cet Olympe, ces allégories à ces Hollandais ? Ces marins, habitués aux longues absences, rêvant au clocher natal, au moulin, gardaient au cœur l'amour du pays, de la terre,

même de cette partie très restreinte de la terre où ils avaient laissé la famille. Le site du village, la maison, leur apparaissaient, sous les cieux lointains, dans un rayonnement d'apothéose. Ils aimaient, d'un amour plus âpre, les choses elles-mêmes, ce milieu précis où ils avaient vécu, où ils espéraient revenir vivre, cet intérieur familial, peuplé d'objets dont chacun avait comme conservé la marque et l'empreinte de l'existence journalière et des jours antérieurs.

De tout cela s'inspirera l'art hollandais. De là sa force, de là aussi son champ limité : de là ce qu'il a et de là ce qui lui manque. Il est d'un patriotisme condensé, étroit, régional, local. Il ne s'arrache point aux réalités concrètes pour s'envoler dans l'allégorie ou l'abstraction. M[me] de Staël exilée songeait avec tristesse au ruisseau de la rue du Bac. Le Hollandais demande à l'art de lui donner l'image de cette petite partie du monde qui est la sienne, il en veut le détail menu, minutieux, il veut l'usure quotidienne marquée sur les choses et qui témoignent qu'elles sont nôtres, — qu'elles sont « nous ».

D'ailleurs cette terre qu'il aime est sa chose, son œuvre : on a pu dire qu'il l'avait conquise sur la mer dévorante. Ces sables mouvants, ce sol délayé, instable, qu'il maintient à grand renfort de pilotis, en faisant à l'eau sa part avec les canaux, en maîtrisant ses menaces avec les digues, tout cela il l'aime, il y tient comme on tient à une chose périssable et qu'on aime d'autant plus qu'on redoute de la perdre. De cela, il aime tout, caprices, accidents, productions. Ces marins sont les fleuristes de l'Europe, s'affolent de plantes, de tulipes, d'oignons rares, jusque-là que, vers 1650, il y eut à Harlem une Bourse, « un cours » de ces valeurs étranges et qu'on vendit un oignon de tulipe « semper augustus » 32 600 francs (13 000 florins).

De là l'individualisme qui domine, individualisme qui donne une personnalité non seulement aux hommes, mais aux animaux, aux choses, aux fleurs. Tout l'art hollandais est le portrait, portrait collectif des membres des corporations, portrait d'individus. Le paysage hollandais est lui-même le portrait d'un site, tout comme telle vache ou telle chèvre de Potter ou de Berghem sont les portraits d'une vache particulière, d'une chèvre particulière.

Mais si l'individu, l'être vivant, homme ou animal, est un tout déter-

miné, limité, — un ensemble de choses inanimées, inertes, n'est point



Fig. 1. — Hobbéma : L'arbre renversé.

ainsi défini, déterminé, n'a point de centre autour de quoi il se groupe. Dans cette œuvre d'art où je prends la réalité telle quelle, comment créer

une unité, comment suppléer à ce que dans l'école, à ce qu'ailleurs on appelle « la composition » ? Comment se fait-il que, dans le tableau hollandais, où, sans tricherie, sans habileté d'agencement, les choses sont représentées telles que la nature les a placées, il y ait plus d'unité que dans les toiles des Italiens ? Cette unité, l'art hollandais la trouve dans la lumière.

Il la concentre, il la masse, lui fait évoquer les choses à l'existence, donne à ces détails une importance, une intensité d'être, mesurées à cette lumière, à la proximité ou à l'éloignement. Il semble qu'elle soit l'âme même des choses. De cette lumière, le peintre suit amoureusement tous les caprices. Sans doute il y a eu ailleurs des artistes épris des grandes clartés et des pleines lumières ; mais ici ce n'est plus le « jour » des toiles du Véronèse. Le Véronèse est lumineux partout ; il veut qu'on voie les magnificences qu'il étale : la lumière est un moyen, n'est pas le but. Il semble qu'elle le soit ici. Sur la toile hollandaise, nous surprenons toute une gamme d'expressions en ce sens : ce n'est plus l'unisson d'une grande clarté épandue sur tout, c'est une diffusion vivante qui partie d'un foyer, y revient en une harmonie aux multiples éléments. Il en résulte une illusion, une sorte de magie, mais une magie qui rend la réalité même. Dans la réalité, en effet, il se crée entre les choses juxtaposées comme un échange d'influences, une sorte d'habitude de vivre ensemble qui donne à ces choses une impression collective indépendamment de l'impression que produit chacune d'elles. Là triomphe l'art hollandais.

Puis il s'amuse à noter curieusement les fantaisies de la lumière dans les reflets, les demi-jours, les transparences. Il fait lutter une lumière avec une autre, dans le rendu de l'air des intérieurs éclairés par des fenêtres diverses. La lumière hollandaise presque mystique dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt, aveuglante et physique chez Cuyp, malicieuse chez Jean Both, se fait incendie sur les toiles de van der Neer, mélodrame chez Honthorst qui en est surnommé le Gérard de la Nuit ; elle coule, douce, calme, sur les parquets des logis de Pieter de Hooghe ; elle brille dans le bout de chandelle que Schalken aime à représenter, entre la main qui l'abrite du vent et le visage qu'elle empourpre étrangement.

Cette lumière n'est point le résultat d'un « glacis » savant, appliqué après coup ; elle s'incarne dans la pâte de la couleur, y prend corps, s'en



Fig. 2. — Ruysdaël : Le champ de blé.

dégage en tons doux, mordorés ici, là argentins. On dirait que, dans la touche du pinceau hollandais, il y ait toujours autre chose que la tonalité même. La couleur n'arrête pas le regard : il pénètre dans des profondeurs moelleuses. Le Hollandais ne peint pas clair, il peint lumineux.

Tout cela que nous retrouverons dans notre Chardin et chez quelques autres, tout cela, qui a élevé à la dignité de chefs-d'œuvre les toiles de Téniers, est la dominante de l'art hollandais [1].

Cet art, il faut le prendre quand il est lui-même, quand il s'est dégagé des raideurs premières, venues du dehors, et quand, préservé, il n'a pas encore cédé au courant de l'italianisme, dont la source est l'école de Bologne.

On connaît peu les origines. On suppose que l'art flamand eut une branche dans l'art hollandais primitif. Dans ces temps, l'art fut tout religieux, ne se distinguant, ne se rattachant au pays même que par le choix de certaines légendes nationales.

C'est à Harlem que paraît avoir été le premier centre important. Van Ouwater (XIVe siècle) et Thierry Stuerbouts « pourtraicteur de la ville de Louvain » sont tous deux de Harlem. Engelbrechsen de Leyde, qui le premier aurait employé le procédé à l'huile, eut parmi ses élèves Lucas de Leyde (1494-1533) le plus grand de ces primitifs.

Au XVIe siècle appartiennent complètement Jean Schoerl ou Schoorel, Heemskerk, Zustris et Antonio Moro. Les influences étrangères, et notamment italiennes, sont sensibles dans les œuvres de ces peintres, qui d'ailleurs visitèrent l'Italie. Schoorel doit à ses voyages sa préoccupation de « grande » peinture dans le style noble, académique. Martin Heemskerk (qu'il ne faut point confondre avec un autre hollandais du XVIIe siècle) était surnommé, de son temps le « Raphaël hollandais », bien qu'il ait surtout pris en Italie le goût des musculatures outrées, excessives, qui rappellent Michel-Ange, de loin. Zustris qui a séjourné longtemps à Venise, italianise dans un genre froidement maniéré. Moro c'est Antonis de Moor qui a donné à son nom une tournure espagnole. Il quitte Utrecht pour l'Espagne (où il est fêté) et l'Angleterre : ses portraits sont de belles pages de force et de caractère. Goltzius donne aussi dans le style italien.

Flamand d'abord, italien ensuite, l'art hollandais s'émancipe : son siècle d'or est le XVIIe siècle, le siècle de Ruysdael, de Gérard Dov, de

[1] Point de hiérarchie dans la valeur d'être des choses, personnes ou êtres brutes. Dans le grand Tout qu'est le monde plane une immense fraternité. « Dieu est dans toute créature, vivante ou inerte », dit le panthéisme — et le grand philosophe panthéiste, c'est un hollandais et un hollandais du XVIIe siècle, un contemporain de Rembrandt, c'est Spinoza (1632-1677).

Terburg, de van der Helst, — le siècle de Rembrandt, pour ne citer que quelques-uns parmi les plus illustres.

Les paysagistes fournissent toute une floraison de grands artistes qui célèbrent le pays natal. Ici, avec Wynants, c'est un site pittoresque, accidenté, avec une impression de tristesse rêveuse[1] ; là, dans une campagne aimable, paissent ou se reposent des animaux paisibles ; c'est quelque plaine où broutent des moutons tranquilles sur les bords d'une rivière ; c'est quelque gué qu'on traverse, la pente de quelque abreuvoir[2]. Ailleurs le soleil de midi brûle une campagne inondée de lumière[3]. Les lueurs dorées du soleil couchant, filtrant à travers les découpures du feuillage, rasent le sol, jouent dans le haut des broussailles et des herbes : c'est une route qui tourne, un sentier qui grimpe, une nature un peu arrangée, sans sincérité rustique : un régal de touriste[4]. La vieille forêt ouvre ses intérieurs ombreux sous les arbres séculaires dont les ramures robustes et noueuses masquent de leurs masses de verdure le ciel à peine entrevu : le silence et l'apaisement règnent, troublés par quelque froissement d'ailes qui s'envolent ou quelque chute de feuille sèche qui descend en tourbillonnant[5].



Fig. 3. — Potter : Pâturage.

[1] Wynants (1600-?) de Harlem eut de nombreux élèves.

[2] Berghem de Harlem (1624-1684).

[3] Albert Cuyp (1606-1672 ?) de Dordrecht.

[4] Jean Both, dit Both d'Italie à cause de son long séjour à Rome, compose un peu ses paysages, triche, truque, mais amuse. C'est l'Italie vue par un Hollandais ou plutôt la Hollande vue par un Italien.

[5] Hobbéma (1638-1709), peu apprécié au XVIIIe siècle, a été mieux jugé de nos jours. A Munich : *Cabane*. — A Berlin : *Forêt*. — Louvre : *la Mare*.

Jacques Ruysdaël (1625-1681), le plus grand paysagiste hollandais, d'abord médecin, puis peut-être élève de son frère Salomon [1] et de Van Everdingen [2], dans ses nombreuses toiles (400 environ) a traité des sujets bien différents, — des vues avec Harlem, sa ville natale, dans le fond, des plaines au ciel menaçant, des paysages avec des ruines, des forêts, des arbres abattus par la foudre, des cascades écumantes, l'eau épandue en flaques ou tombant sur des rochers ou tordant sur le rivage ses vagues, colères, mugissantes. On cite sa *Plage de Scheveninghe* (La Haye), les nombreuses vues du *Château de Bentheim*, le *Cimetière juif* (Dresde), le *Buisson*, le *Coup de Soleil* (Louvre), etc. Partout il répand une tristesse poétique, une mélancolie pénétrante, amie du mystère des solitudes désolées. Il y a un peu de cela dans Hobbéma que de nos jours on a presque mis au-dessus de lui, par une réaction exagérée.

La Hollande, que baigne la mer et que traversent les cours d'eau et les canaux, est à la fois un peu paysage et marine. Van Goyen (1596-1666), maître de S. Ruysdaël, s'est plu à peindre, d'une touche légère, des villes qu'on voit au second plan, plaquées sur un ciel où flottent des nuages et se baignant dans quelque canal ou quelque rivière, où se reflète leur silhouette renversée. La mer calme inspire Wilhem van den Velde (1633-1707), dit le jeune [3], tandis que Backhuysen (1631-1709) l'aime, secouée par l'ouragan : la plupart de ses toiles sont des « mers agitées ».

Dans le groupe des animaliers, le plus célèbre est Paul Potter (1625-1654), admirable par le dessin sûr, par la souplesse du modelé et par le rendu de l'effet de lumière dans le plein air du paysage simple (au bouquet d'arbres) où il situe ses vaches, ses taureaux (le *jeune Taureau*, la *Vache se mirant dans l'eau*, Musée de La Haye ; la *Basse-Cour*, Saint-Pétersbourg) [4].

[1] Salomon Ruysdaël (1610-1670), a surtout peint des chaumières abritées au coin de la route sous un bouquet de grands arbres.

[2] Everdingen (1621-1675) rapporte, d'un voyage en Norvège, un amour des sites sauvages d'une poésie triste (Musée de Dresde). Ruysdaël eut pour amis et collaborateurs Van de Velde et Berghem, qui peignirent des figures dans ses tableaux.

[3] Il a cependant peint quelques batailles navales (Musée d'Amsterdam).

[4] Le cabinet des Estampes à Berlin, possède plusieurs volumes d'études merveilleuses, crayonnées et aquarellées par Potter : têtes de bœufs, de chevaux, de moutons,

A la peinture des fleurs se sont adonnés les de Heem, dynastie de nombreux peintres, parmi lesquels le plus renommé est Davidsz de Heem

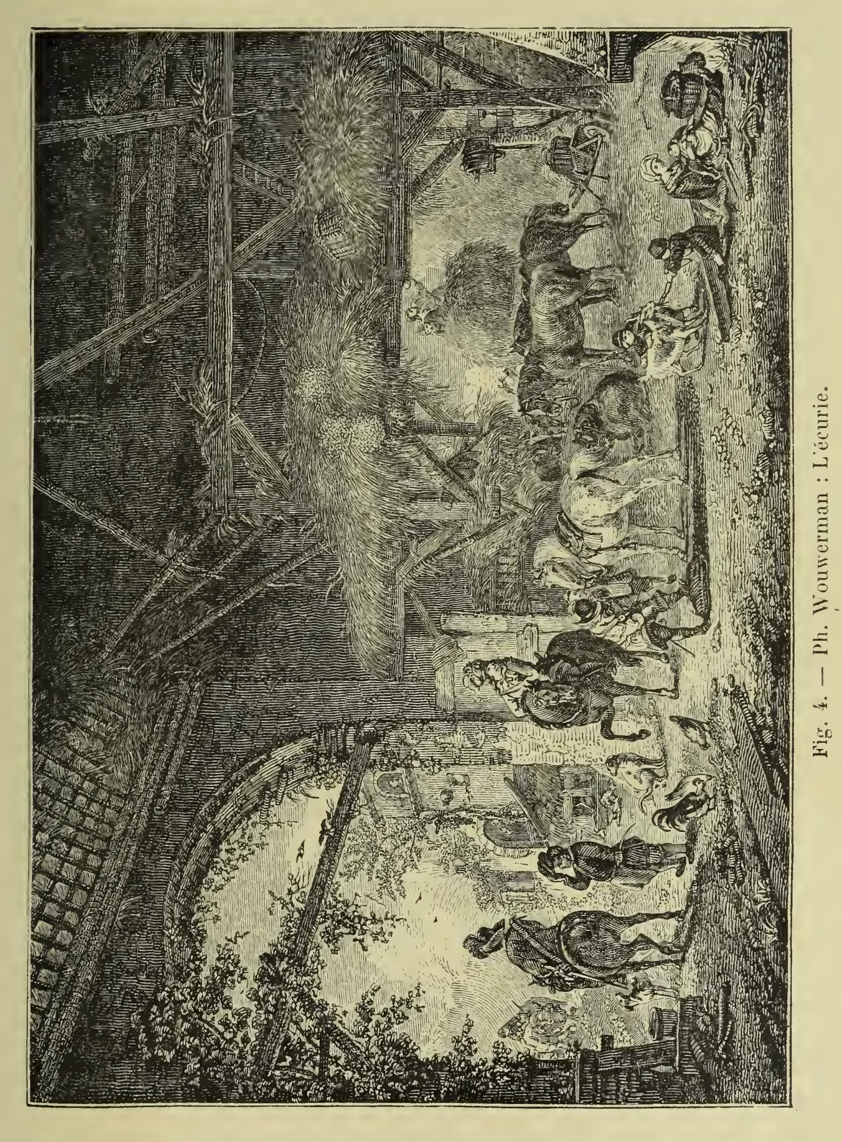


Fig. 4. — Ph. Wouwerman : L'écurie.

(1600-1674), remarquable par l'harmonie lumineuse des tableaux où

chèvres, oiseaux, ensembles et parties, puis des ustensiles, des fleurs. — Karel Dujardin (1625 ?-1678), varié, fantaisiste, spirituel, outre ses animaux qui l'égalent à Berghem, a traité le genre (le *Charlatan*, au Louvre), le portrait et les sujets religieux. — Philippe Wouwerman (1620-1668) donne aux animaux et au paysage la même impor-

fruits et fleurs sont pourtant traités avec une précieuse finesse[1]. Parmi les Huysum, postérieurs de près d'un siècle, le plus important est Jean van Huysum (1682-1749) qui, après avoir peint le paysage, a laissé des fleurs et des fruits d'une vérité et d'une légèreté donnant l'illusion de la réalité.

Dans ce pays, ces plaines peuplées de troupeaux, ces sites aux grands moulins à vent, sur ces routes, dans ces villes propres, nettes[2], sur ces marchés rustiques[3], va et vient un peuple un peu grave d'allure quand il ne s'égaie point à l'excès par contraste. Les intérieurs des maisons ont quelque chose de cette gravité. Tout est bien en ordre, bien balayé, bien essuyé, tranquille jusqu'au silence. Chaque chose est bien posée ou accrochée à sa place. Les jours qui viennent des fenêtres coulent dans l'air paisible, éveillant çà et là de doux reflets sur les meubles, des clartés sans violences sur le plancher. Dans l'enfilade des portes, quelque pièce brille au loin, d'une lumière plus vive. Et c'est la demeure bourgeoise hollandaise et c'est le tableau où triomphe Pieter de Hooghe

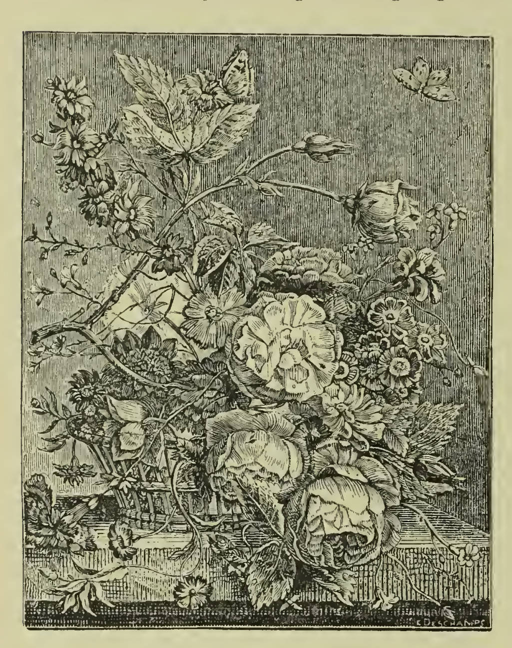


Fig. 5. — J. van Huysum : Fleurs.

tance dans ses toiles pleines de mouvement. Scènes rustiques, combats de cavalerie, chasses, il place le plus souvent au milieu un cheval blanc. — Hondekoetter (1636-1695) triomphe dans la peinture des oiseaux aux vives couleurs, paons, dindons et autres.

[1] Une *Couronne de fleurs* sur un calice (Berlin). — *Fruits et fleurs* sur une table (Louvre).

[2] Van der Heyden (1637-1712) a peint des *vues de villes*, précises, détaillées, documentaires à l'excès.

[3] Metsu (1630?-1669) : le *Marché aux herbes*, d'Amsterdam (Louvre). Nous retrouverons plus loin l'artiste.

(1632?-1681) d'une touche pleine et grasse, — le peintre de l'air enfermé, de l'atmosphère des intérieurs [1].

Sans doute, il y a les fêtes, les kermesses, les auberges, les « bambochades » de la gaîté populaire : tout cela est plus flamand que hollandais et l'art populaire, trivial, sort de l'atelier du flamand Franz Hals avec Brauwer et Adrien van Ostade [2]. Brauwer (1608-1641), dans ses petits tableaux, cherche et trouve la richesse du coloris moins dans le nombre que dans l'emploi des couleurs : il est riche avec une palette pauvre. Il étonna Rubens. Verve, facilité, observation du type, des attitudes, expression fugace des physionomies, lui assurent une place à part [3]. A. van Ostade (1610-1685) habile dans le clair-obscur et peignant d'une touche légère, est plus lourd de dessin [4]. Les qualités de son coloris rappellent Rembrandt [5].

Tout ce monde devait scandaliser la classe bourgeoise dont Gérard Dov, Metsu et Terburg nous représentent la vie. Dov (1613-1680) ou Dou, élève de Rembrandt, est le peintre de l'anecdote familiale, simple et pittoresque, à acteurs peu nombreux ; dans le calme intérieur propre et net dont sa précision incroyable conserve les qualités, il donne la sensation d'une intimité toute hollandaise. La science du clair-obscur empêche

[1] C'est dans les *Cuisines* que Brekelencamp montre son entente du clair-obscur, dans des tonalités plus tristes.

[2] Pierre de Laar (1613-1675), qui reçut en Italie le sobriquet de Il Bamboccio à cause d'une difformité, donna le nom de bambochades aux Fêtes, Foires, humoristiques, vives, spirituelles, pour lesquelles il était très apprécié. Il a, dans une note plus calme, peint des marines et des paysages. Il n'est point élève des Flamands. De qui procède-t-il ? Ce n'est certes point de Poussin et de Claude Lorrain qui furent ses amis à Rome.

[3] Innombrables tabagies, scènes de cabaret, Louvre : le *Fumeur*, l'*Opération*, l'*Homme taillant une plume d'oie*. — Munich : les *Joueurs de cartes*, l'*Emplâtre*. — Dresde : *Querelle*.

[4] Paris : le *Maître d'école*. — Berlin : le *Joueur d'orgue*. — Munich : *Danse de paysans*. — La Haye : *Fumeurs et buveurs;* le *Ménétrier*. — Dresde : *Ostade à son chevalet*. — Londres : l'*Homme de loi*.

[5] Parmi ses élèves figurent son frère Isaac (1612 ?) inférieur (scènes rustiques et vues), — Jean Steen (1636 ?-1689) inégal, compliqué (la *Vie humaine* à la Haye), qui avec verve et entrain, étudie sa clientèle de cabaretier : quand il est bon, il est l'artiste « extraordinaire » admiré par Reynolds. Rokes, dit Zorg, expressif jusqu'à l'outrance dans ses physionomies malicieuses aux petits yeux clignotants, sort du même atelier, ainsi que Cornélis Bega (1600-1664) peintre de tavernes et de chaumières.

l'émiettement, l'énervement par la minutie des détails : lui aussi trouve l'unité dans la lumière[1]. Metsu (1630?-1669?) fin, frais, léger, dans une note analogue, est le peintre du « *Marché aux Herbes* » (avec le joli effet de soleil), mais aussi des anecdotes et des scènes d'intérieur : c'est un excellent dessinateur, un coloriste chaud et transparent, surtout dans sa première manière[2]. Terburg (1608-1681) s'inspire du même idéal et des mêmes sujets que Dov et Metsu. Les physionomies de ses personnages sont extraordinaires de vérité et de pensée. On vantait son talent à rendre les chatoiements du satin blanc[3].

Dov, Metsu et Terburg ont peint des portraits, mais c'est plutôt comme peintres de genre qu'ils sont renommés[4].

Le portrait en Hollande est ou isolé ou collectif.

Mireveld ou Miereveld (1567-1651), un peu sec et raide, mais vivant dans les visages, est moins large que Ferdinand Bol (1616-1680), élève de Rembrandt; mais le plus grand de tous est Van der Helst (1613-1670) dans les magnifiques pages où il groupe les multiples personnages des corporations réunis à l'occasion de quelque fête locale. Chacun d'eux étant un portrait, l'unité et le centre de la composition se déplacent avec le regard sur ces toiles lumineuses, sans sacrifices, traitées avec aisance et liberté, dans une facture puissante et magistrale.

[1] Amsterdam : l'*Ecole du soir*. — La Haye : *Femme à la fenêtre*.— Londres: le *Jeune violoniste*. — Vienne : l'*Examen des urines*. — Louvre : la *Femme hydropique ;* la *Lecture de la Bible*. — Munich : la *Chandelle*, la *Toilette*, le *Charlatan*.

[2] La Haye : *Jeune fille écrivant*. — Amsterdam : le *Chasseur*. — Munich : le *Roi de la fève*. — Dresde : la *Femme au verre de Champagne ;* l'*Homme assis près du feu ;* la *Marchande de volailles*. — Saint-Pétersbourg : un *Cavalier et deux dames*. — Louvre : *Militaire recevant une jeune dame ;* la *Leçon de musique*.

[3] La Haye : Son *Portrait*. — Amsterdam : *Conseil paternel*. — Dresde : la *Lettre ; Jeune fille se lavant les mains*. — Munich : le *Porteur de lettres*. — Louvre : *Officier offrant des pièces d'or à une dame ;* le *Concert*. — Saint-Pétersbourg : la *Lettre*.

[4] Sont les élèves ou les imitateurs de G. Dov : Schalken (1634-1706), religion, portrait et genre, s'amuse aux effets de lumière artificielle ; Slingelandt (1640-1691) exagère la minutie de Dov, consacre des mois à la peinture d'un accessoire, dans ses portraits ou ses natures mortes. Miéris le vieux (1635-1681), que Dov appelait « le prince de ses élèves », dans ses portraits et ses scènes de genre, égale presque son maître. Nicolas Maas (1632-1693), condisciple de Dov chez Rembrandt, est d'une pâte nourrie et chaude, proche de son maître pour le clair-obscur dans ses scènes simples et familières (la *Servante paresseuse*, *Jeune fille à la fenêtre*, *Vieille femme au rouet*). Gaspard Nestcher (1639-1684), dans une couleur argentine, rappelle Terburg avec moins de fermeté.

Rembrandt (1607-1669) est le plus peintre des peintres en ce sens que chez lui la couleur ne s'ajoute pas au dessin, mais le dessin naît de la couleur. Il procède par masses, enlève, détache, évoque ou, au contraire, repousse, noie, plonge dans les fonds. Cela est visible sur ses estampes plus que partout ailleurs. Albert Durer fait des tableaux de graveur : son pinceau cerne, burine, « dessine ». Rembrandt fait des estampes de peintre : avec lui, le trait n'existe pas, il est une broussaille de traits. Les lignes se croisent, se mêlent, se contredisent, s'harmonisent ; aucune d'elles n'est la ligne vraie, mais la ligne vraie naît de toutes. On dirait qu'il grave avec les poils d'un pinceau.



Fig. 6. — Brauwer : Tabagie.

On a pu lui reprocher les vulgarités de ses types (et pourtant certaines de ses compositions religieuses sont majestueuses, certaines sont poignantes), on a pu critiquer ses bizarres accessoires, ses « turqueries » inexplicables [1]. Son chef-d'œuvre, un de ses plus grands chefs-d'œuvre, est pour les uns une *Ronde de nuit*, pour les autres une *Ronde de jour*. Ailleurs, il a des fonds déconcertants, des architectures comme on n'en voit nulle part. Mais qu'il s'agisse d'une tête isolée ou d'un groupe de personnages, son mode d'interprétation est le même et il est merveilleux. Les formes n'existent que par la lumière et selon la lumière : la nuit, c'est le néant. Rembrandt concentre tout l'art à suivre, à étudier, à rendre les modifi-

[1] Les soldats qui terrassent et maîtrisent *Samson* ont des airs de Turcs d'opéra-comique (à Vienne).

cations de la lumière répandue sur un visage ou sur un groupe ou sur une scène : le sujet n'est que l'occasion. Aussi voit-on la caractéristique de son génie dans la *Ronde de nuit* (1642, Amsterdam), plutôt que dans la *Leçon d'anatomie* (1632, la Haye) et dans les *Syndics* (1661, Amsterdam). Cette lumière de Rembrandt n'est point celle de l'école vénitienne : elle est une lumière de rêve, quelque chose d'intellectuel que la nature ne donne point. Douce, chaude, vivifiante et vivante, elle a des transparences tressaillantes[1].

Si, ailleurs, il y a injustice à négliger l'architecture et la sculpture pour donner toute la place à la peinture, il n'en est point de même dans l'art hollandais. La Hollande n'a point eu d'école de sculpture et plusieurs conditions de milieu et d'esprit s'opposaient à ce qu'elle en eût une.

La statuaire est générale et abstraite par essence. Elle est générale en ce qu'elle se prête moins aux particularités pittoresques, réclame une simplicité de sujet et de facture, une aisance de déchiffrement que le tableau ne rend point nécessaire, — générale encore en ce que le sujet un ne doit point disséminer notre attention sur des détails. Les choses inanimées, — ces choses qu'affectionne l'art hollandais — ne sont point du domaine de la statuaire[2] : même accessoires ou attributs, elles ne figurent dans la statue que simplifiées, réduites. La nature végétale n'est point du domaine de la sculpture. Le paysage sculpté n'existe pas ou du moins n'est plus le paysage. Sans le simplifier autant que l'ont fait la céramique et la glyptique dans l'antiquité, l'illustre Ghiberti, dans les fonds de quelques-uns de ses panneaux de la *porte du Baptistère* de Florence, a

[1] *Présentation au Temple* (1631, La Haye); *Descente de croix* (1633, Munich); *Tobie et l'Ange* (1637, Louvre) ; le *prince de Gueldre menaçant son père* (1637, Berlin) ; *Sainte Famille* (1640, Louvre), dite le *Ménage du menuisier; Sainte Famille* (1645,Saint-Pétersbourg); les *Pèlerins d'Emmaüs* (1648, Louvre) ; le *Bon Samaritain* (1648, Louvre); *Bénédiction de Jacob* (1656, Cassel); *Ganymède* (Dresde), les portraits (*Jeune femme*, au Louvre; le *bourgmestre Six;* ses portraits, ceux de *Saskia*, sa femme); ses *Philosophes*. Après Rembrandt vient la décadence amenée par les italianisants, les habiles, Poelenburg (1586-1666) qui e plaît aux nudités dans les paysages, Pynacker (1621-1673) et Asselyn (1610-1660). Lairesse (1640-1711) compose des scènes mythologiques dans l'esprit académique; Van der Werff (1659-1722), aimable, d'une élégance un peu froide, ne voit pas sa gloire ratifiée par la postérité.

[2] La statue d'une chaise ne serait point la statue d'une chaise, mais un chaise.



Fig. 7. — Dov : La femme hydropique.

représenté des paysages en bas-relief, mais des paysages interprétés dans un sens large et qui sont presque abstraits, symboliques : c'est la limite extrême qu'on ne saurait dépasser. Le portrait même, le buste, marbre ou bronze, n'offrent point un individualisme comparable à celui de la pein-

ture. C'est qu'en effet plusieurs choses y manquent, plusieurs conditions physiques dont la statuaire se détache, se libère, par l'absence desquelles elle s'abstrait : ces deux éléments sont la couleur et la lumière.



Fig. 8. — Terburg : Le trompette.

Le tableau a sa lumière propre, son éclairage, indépendamment de son exposition et de l'endroit où il pend accroché. Cet éclairage peut être contradictoire avec celui que fournit par exemple la fenêtre de la pièce

où l'on voit le tableau, — contradictoire de direction ou de nature : en plein jour, je regarde un effet de nuit peint. Pour la statue, point d'éclairage, point de lumière propre. La lumière vient d'ailleurs, est extérieure, va-



Fig. 9. — Van der Helst : Portraits.

riable. Il y a des milliers de points de vue pour contempler une statue (il y en a un qui est le principal), il y a donc des milliers de statues dans une statue ; mais la statue, même vue d'un point de vue unique et constant, montre des milliers d'aspects qui diffèrent avec la variation

de la lumière comme intensité, comme nature même, ou éclairage factice ou lune ou soleil.

Ces Hollandais, amoureux de lumière, épris de ses caprices, de son mystère, n'auraient rien trouvé de pareil dans la statuaire. On peut dire que l'idéal particulier à l'esprit national n'était point en accord avec l'idéal sculptural.

A cela une seule objection, le nom de Claux Sluter qui, avec son neveu Claux de Werne, est d'origine néerlandaise et figure à ce titre dans la décoration de ce beau Musée d'Amsterdam[1]. Dans le *Puits de Moïse*, à Dijon, Sluter n'a rien de religieux. Ses personnages, ses prophètes sont des juifs vus, croqués au passage, des portraits saisis sur le vif, d'un individualisme aigu. On les reverra dans les toiles de Rembrandt. Mais Sluter est une exception : il vivait à l'étranger, dans un milieu d'artistes venus de partout, à cette cour de Bourgogne, milieu dont il subit l'influence.

En fait, une grande pauvreté de noms marque la sculpture hollandaise en Hollande : le milieu est peu favorable, on s'expatrie. Le petit Musée de l'Hôtel de Ville d'Utrecht possède plusieurs morceaux anonymes du Moyen Age, notamment des *bas-reliefs* (quelques-uns peints), une *Vierge* avec saint Jacques et un donateur (xve siècle). Les *statues tombales*, ici comme ailleurs, sont une des premières formes de la sculpture qui voudrait éterniser l'éphémère dans ce que nous avons aimé. Une *statue tombale* est au Musée d'Utrecht (xive) : d'autres, au Musée d'Amsterdam. Les plaques tumulaires de pierre, puis de cuivre gravé, précédèrent. On en trouve encore à la fin du xve siècle, par exemple la *tombe de Catherine de Bourbon* à l'église de Nimègue (1469) avec l'effigie de la duchesse, les douze apôtres et des blasons.

Les façades, sur les pignons dont les rampants se découpent en escaliers, dans les niches qui agrémentent les trumeaux, se peuplent de statues. Les cheminées, véritables petits édifices, portent d'innombrables figurines encadrées dans les éléments architecturaux. La *cheminée de l'Hôtel de Ville de Kampen* (1543) en est un bel exemple. Le bois fournit des

[1] Le Musée d'Amsterdam pourrait fournir le champ, le canevas de l'étude de l'art hollandais. — Nous avons parlé ailleurs de Sluter et du *Puits de Moïse* dont nous avons donné le dessin.



Fig. 10. — Rembrandt : La Ronde de nuit.

groupes, des *retables* à nombreux personnages, des *stalles* fouillées (*stalles* de l'église de Dordrecht, 1538-1540, par Jean Terwen d'Amsterdam), des *chaires* (à Dordrecht, à Bois-le-Duc). Les *tombeaux* se font plus riches. Le *mausolée d'Engelbert II*, à Bréda, attribué sans preuves à Michel-Ange, montre Régulus, César, Annibal et Alexandre, agenouillés, portant une plaque où est représentée l'armure d'Engelbert. Sur la *tombe du duc de Gueldre* l'armure véritable revêt la statue du défunt.

Le XVII[e] siècle a moins d'anonymes. Hendrik de Keyser d'Utrecht (1567-1621), architecte et sculpteur, auteur de la *Coupe de Saint-Martin* à Harlem (1604) avec Van Vianem, collabore avec le flamand Artus Quellin (qui a beaucoup travaillé en Hollande) pour le *monument de Guillaume le Taciturne*, 1621, à Delft, une des œuvres les plus importantes de la sculpture néerlandaise [1].

La statue d'*Erasme* à Rotterdam (bronze, 1622) est aussi de Keyser. Puis vinrent Blommendael, célèbre par ses bustes, Rombout Verhulst (1624-1698), auteur de *tombeaux* (celui de Van Tuyll à Stavenisse, 1669, et celui de l'amiral Van Gent, 1676). Albert Vinckenbrinck sculpte la belle *chaire* de l'Église Neuve d'Amsterdam (1649), et s'amuse à des minuties à la loupe dans le genre de Rossi et de Pronner, de nombreux personnages minuscules dans des boules de bois ou sur des noyaux de cerises. Van den Bogaert (1640-1694) s'établit en France, francise son nom en celui de Desjardins, orne Versailles de statues : le *Louis XIV* de la place des Victoires à Paris était de lui (l'actuel est de Bosio). Bogaert devient membre de l'Académie, comme plus tard Van Clèves (1645-1732) élève de Michel Anguier et auteur de *la Loire et le Loiret* (Tuileries). J.-B. Xavery (1697-1742) est un flamand établi à La Haye, sculpteur élégant et décoratif, auteur des *bustes* de Guillaume IV et de sa femme (Musée de La Haye) ainsi que des figures du *buffet d'orgues* de la Grande-Église de Harlem. Le statuaire ne montre guère plus que des noms d'étrangers [2].

[1] Sur le tombeau (marbre noir), avec des niches à statues allégoriques, le mort est figuré deux fois (couché, marbre blanc ; assis armé, bronze, avec une gloire ailée, bronze).

[2] De Royer de Malines : statues de *Guillaume d'Orange* (bronze) à La Haye (1848), de *Rembrandt* à Amsterdam (1852), de *Coster* et de la *Concorde* à Harlem (1856). — Du belge Jaquet : statues du *Monument national* de La Haye (1869), avec la *Batavia* et le



Fig. 11. — Rembrandt : La Résurrection de Lazare.

L'architecture privée en Hollande ne diffère guère de la flamande : elle en a les pignons à découpures en escaliers, les consoles, les toits à profils compliqués. L'intérieur est tout en corridors, en escaliers étroits, en cloisons légères et rappelle, par la disposition comme par la propreté, la cabine chez ce peuple de marins. L'analogie est la même jusque pour les lits encadrés, emboîtés.

L'histoire de l'architecture publique peut prendre pour jalons trois édifices caractéristiques du Moyen Age [1].

Le *Valkhof* de Nimègue remonte aux temps carlovingiens ; Eginhard vante le palais dont il subsiste quelques ruines et dont il aurait fourni les plans. De l'antique église on n'a plus que l'abside. Le baptistère polygonal (à 16 angles) et de plan byzantin a subi des modifications qui ont métamorphosé l'édifice consacré en 799.

Saint-Servais (Maëstricht) a peut-être des parties plus vieilles encore; son portail est attribué au VIe siècle. Sa chapelle est du IXe. Maëstricht, ville franque importante, fut (IVe-VIe siècle) le siège d'un évêché. La cathédrale Saint-Servais remonte à 560. La partie occidentale (XIe-XIIe) est d'un beau style roman, comme la *collégiale d'Odilienberg*, près de Ruremonde, le *cloître de Tongres* et la *tour de Saint-Jean de Bois-le-Duc*.

La transition romano-gothique a pour type *Ruremonde*. La *cathédrale d'Utrecht* est du XIIIe siècle, comme *Sainte-Walburge* de Zutphen, l'*église de Tongres* (1240) et la curieuse *chapelle d'Aduard*, à Groningue, en briques à vernis vert et reliefs de fleurs. Le XIVe est représenté par *Saint-Michel de Zwolle* et *Saint-Nicolas de Kampen*. L'ogival flamboyant domine dans *Saint-Jean de Bois-le-Duc*, dans la *Grande-Église* (Saint-Bavon)de Harlem, comme dans l'*église de Goes* (1422) avec flèche au transept.

A côté des caractéristiques générales, il faut noter le rôle de la *tour* et les *voûtes en bois*. C'est la tour flamande, haute, massive. Jan Ten Doem (architecte dont le nom s'est conservé) élève, de 1321 à 1382, la grande *tour de la cathédrale* d'Utrecht, à trois étages, carrée, octogone dans le

Lion hollandais. — De l'allemand Strackee : statues de *Tollens* à Amsterdam (1860), des *Houtman* à Gouda (1880), de *Grotius* à Delft, de *Jean de Nassau* à Utrecht (1883).

[1] Les temps préhistoriques ont laissé, à Assen, des *dolmens* et des *tombes des géants* analogues à ce qu'on retrouve ailleurs.

haut (avec un carillon de quarante-deux cloches et une girouette représentant saint Martin à cheval). Les voûtes en bois sont peut-être expliquées par la nécessité de bâtir légèrement sur ce sol dont la plus grande partie est maintenue par les pilotis. Ces voûtes en bois sont en effet plus fréquentes près du littoral, *vieille église* d'Amsterdam (XIVe siècle), *Saint-Pancrace* de Leyde (XVe siècle), *église* de Gouda (1552).

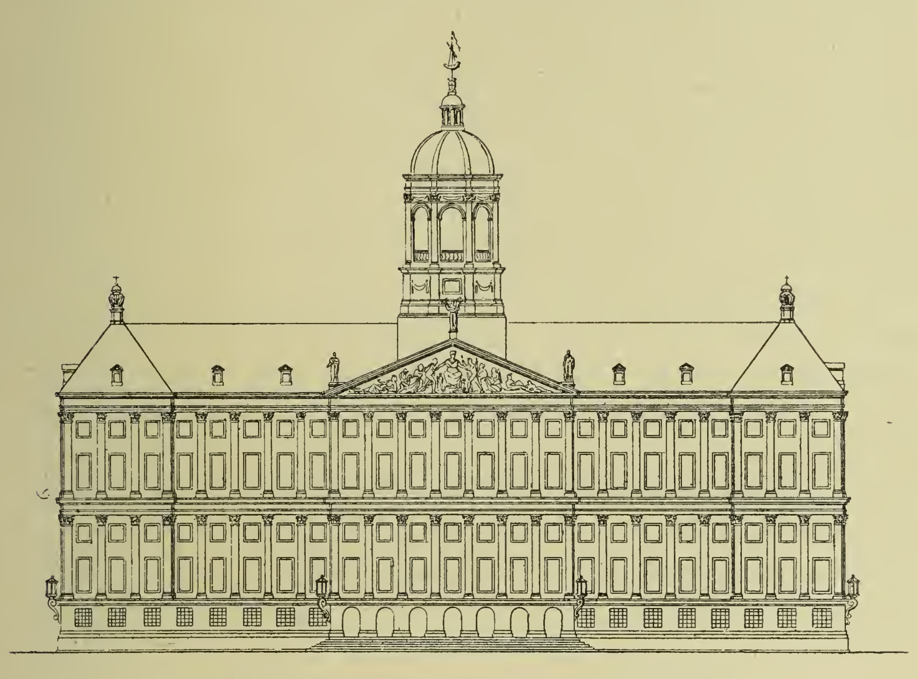


Fig. 12. — Van Campen : Hôtel de Ville d'Amsterdam.

Les *Hôtels de Ville* ne sont pas comparables à ceux de la partie méridionale des anciens Pays-Bas. On cite ceux de *Zwolle* (1447), de *Kampen* (très remanié), *de Leyde* (XVIe siècle) avec un haut perron, de *Nimègue* (1554) avec les nombreuses statues de la façade, de *La Haye* (1565) un des plus beaux avec celui de *Middelbourg*, avec sa haute *tour* et les statues des comtes et comtesses de Flandre. Ce dernier est l'œuvre de Keldermans de Malines, le premier des Keldermans (le plus célèbre est Rombout Keldermans, du XVIIe siècle).

Parmi les architectes de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, on mentionne Henri ou Hendrik de Keyser (1567-1621) archi-

tecte et sculpteur, auteur de l'*Église-Neuve de La Haye*, et Cornille Dankers de Ky (1561-1644) qui construisit la *Bourse* d'Amsterdam et un *pont*. Le plus grand nom, non seulement de cette époque mais de toute l'école architecturale néerlandaise, est celui de Jacob ou Jacques van Campen ou Kampen (mort en 1658). Architecte amateur, d'abord peintre, Campen donna les dessins du *Palais Maurice* (La Haye), du *Monument de Tromp*, de *van Galen*, etc. ; mais son œuvre la plus considérable est l'*Hôtel de Ville d'Amsterdam* (aujourd'hui *Palais-Royal*), édifice d'une régularité un peu froide pourtant, d'un plan simple, clair, symétrique, qu'il éleva sur un sol maintenu par 13 569 pilotis. Les facades présentent un corps central relié par des ailes à des pavillons d'angle. Deux étages, un peu semblables et où les chapiteaux seuls diffèrent, semblent se répéter avec leurs fenêtres rectangulaires surmontées de baies carrées (mezzanines) dans les entre-colonnements. Ces baies carrées se retrouvent dans le soubassement, où le corps central ouvre en bas sept portes cintrées un peu basses. Le campanile est d'un beau dessin. La critique peut reprocher à l'*Hôtel de Ville de Campen* d'être trop peu un Hôtel de Ville : l'édifice paraît plus en accord avec sa destination actuelle. La Maison Commune doit en effet être la maison ouverte à tous et son rez-de-chaussée doit être tout en portes : telles les maisons de villes de Belgique. La tour d'où partira l'appel, la tour du beffroi, ne saurait se réduire à un campanile, quelque élégant qu'il soit. Tour, grande salle, rez-de-chaussée en portiques, en galeries, tels sont les éléments. Mais, à l'époque de Campen on était loin des temps héroïques, des luttes pour les franchises communales : de là le palais d'Amsterdam [1].

[1] Après Campen, un peu comme avant, l'architecture hollandaise n'offre plus rien d'original. La *Bourse* de Rotterdam (1722) est une belle œuvre isolée par van der Werff (1659-1722) qui demeure plus célèbre comme peintre. Van Vitel (1700-1773), qui a illustré son nom italianisé de Vanvitelli par la construction du *Palais de Caserte*, est un hollandais établi en Italie. Il serait injuste d'omettre parmi les contemporains, P.-J. Cuypers, auteur de *Saint-Jacques* (La Haye) et du *Musée d'Amsterdam* (1877-1885). — La céramique de Delft nous occupe dans le chapitre consacré aux arts décoratifs.

Les Arts en Espagne et en Portugal.

La péninsule hispanique a été le théâtre d'événements historiques et de bouleversements sans pareils. Envahie, morcelée, conquise par des races de mœurs et de religion différentes des siennes, il semble qu'on retrouve, sous tous ces changements, qui ailleurs eussent abouti au chaos, une persistance d'instinct, d'idéal, — persistance dans l'amour de la couleur violente, du tragique, recherche d'un sublime qui par l'outrance dévie parfois en quelque chose d'artificiel où domine le mauvais goût. Race éprise de grandeur dans les mots, les idées et les actes, amie des beaux gestes nobles, de l'apparat, la race espagnole, aujourd'hui comme du temps où elle fournissait des grands hommes à Rome, se plaît aux magnificences dans les expressions et dans les formes.

Elle a de belles pages dans l'histoire du monde et ses annales nous font remonter aux origines de l'humanité. Les *monuments préhistoriques* de Minorque offrent certains caractères particuliers avec leurs deux pierres colossales disposées selon la figure d'un T, une pierre énorme posée en travers sur une autre qui est fichée dans le sol. Orgaz possède une *pierre branlante* et, à Palma, on trouve (*grotte de l'Ermite*) des constructions dites cyclopéennes, formées de grosses pierres encastrées, agencées entre elles sans rien qui les lie. Ces constructions (funéraires) ont l'aspect de cônes tronqués, analogues à certains monuments de Sardaigne. La porte est composée de trois pierres, l'une couchée sur les

deux autres debout : l'escalier rudimentaire est constitué par les saillies de roches plantées dans les parois[1].

On ne connaît pas davantage l'origine des *animaux colossaux de Guisando*, entre Tolède et Avila[2].

Les Phéniciens jouèrent un rôle important dans cette région célèbre par la beauté de ses laines, par la richesse minérale de son sol (or, argent, cuivre, fer), par la fertilité de certaines de ses parties (Lusitanie, Bétique). Carthage, d'origine phénicienne, eut là des comptoirs, fonda des villes, — Hispalis (la future Séville), Carthagène (Carthago nova, la nouvelle, la seconde Carthage) fondée par Asdrubal en 243 av. J.-C. Sagonte fut d'origine grecque.

La domination romaine a laissé des traces vivaces. On retrouve le nom latin jusque dans les noms actuels ; celui de Palma n'a même pas changé. Mérida, c'est Augusta emerita, colonie de vétérans. Saragosse, c'est Cæsar Augusta (27 av. J.-C.). Corduba, c'est Cordoue, la ville patricienne d'où sortirent Sénèque et son neveu Lucain[3]. L'Espagne donna à Rome des grands hommes ; elle lui donna des empereurs — Trajan et Adrien, nés à Italica (Séville la Vieille). De nombreuses ruines témoignent de ces temps, — *aqueducs* (Mérida, Ségovie), *arcs de triomphe* (Calders, Mérida, Antequera), *porte* (Motril), *colonne milliaire* (Agreda). A Sagonte on a retrouvé un *théâtre*, un *cirque*, une belle *mosaïque* (reperdue). Mérida est la ville la plus riche : outre ses deux *aqueducs* (dont un de 27 arches), elle a les restes d'un *amphithéâtre*, d'un *cirque*, d'une *naumachie*, d'un *temple de Diane* (dont on possède 40 colonnes de plus de 10 mètres de haut). Son *pont* romain ouvre 64 arches. Les ponts[4] sont

[1] A Diezma, les habitants sont encore logés comme à l'époque des cavernes : l'eau a dénudé les rochers d'une colline, y a pratiqué des ouvertures qui servent de demeures.

[2] On y voit des bœufs d'où le nom *Toros de Guisando*. Ce sont des animaux aujourd'hui informes, de plus de 15 mètres de haut, sur des socles de 1^{m},50 environ. Une inscription latine s'y lit, apocryphe ou certainement postérieure. Y aurait-il là une ruine phénicienne, un reste de temple, des symboles du soleil ?

[3] Sertorius avait établi des écoles de grec et de latin en Espagne. Ces villes romaines étaient de grandes cités : Mérida qui, de nos jours, a à peine mille maisons, avait 84 portes, 3 600 tours, une garnison de 100 000 hommes.

[4] Pont de Cuenca, de Salamanque, d'Alcantara, d'Almaraz, d'Orense, de Martorell (ce dernier avec arc d'entrée et portique sur le milieu). Ces ponts sont très élevés au-

d'ailleurs nombreux, — solides, éternels ! Si les temples romains sont plus rares, c'est qu'ils ont été adaptés au culte nouveau, remaniés,

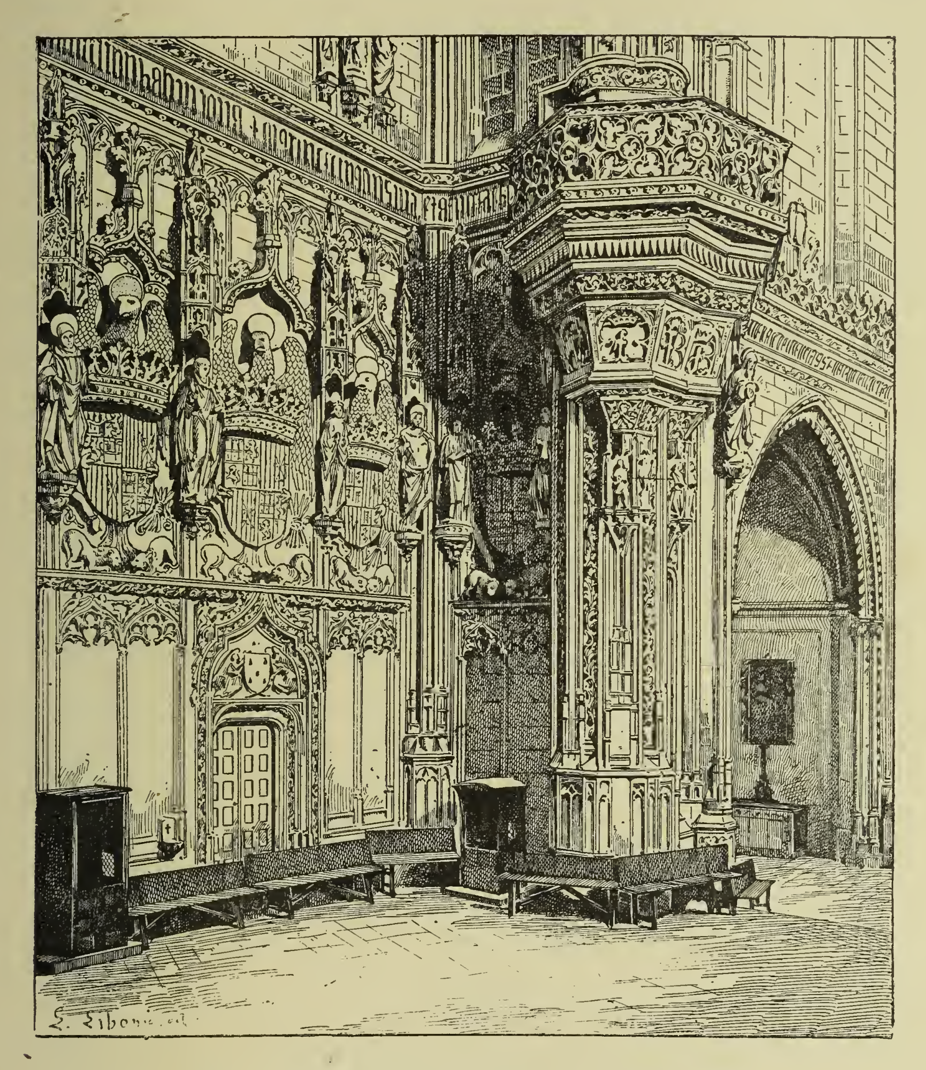


Fig. 1. — Saint-Juan-de-Los-Reyes, par Juan Guas (1477).

modifiés quand on eut à les réparer ou reconstruire. La *cathédrale de Valence* est fondée sur les substructions d'un antique *temple de Diane*.

dessus de l'eau et forment généralement un angle en leur milieu, ce qui, de profil, y fait voir deux rampants comme à un fronton.

Le ve siècle après J.-C. vit l'invasion des Suèves et des Vandales, qui furent chassés, puis remplacés par les Wisigoths. L'*Église S. Martinho* de Cedofeita (Portugal) passe pour avoir été bâtie par le roi des Suèves en l'an 559. Les Wisigoths, qui ne devaient fuir que lors de l'arrivée des Arabes au début du VIIIe siècle, ont laissé des preuves de leur civilisation surtout dans les arts décoratifs. Le *trésor* exhumé à *Guarrazar* en 1858 (et dont les objets figurent à l'*Armeria real* de Madrid et au *Musée de Cluny* à Paris) consiste en onze couronnes votives, deux croix et différentes pièces d'or, ornées de pierreries. La décoration de ces œuvres d'orfèvrerie est toute géométrique, sauf quelques terminaisons en palmes rudimentaires. La *couronne de Swinthila* (Madrid) est suspendue à quatre chaînes. Au bord inférieur descendent des lettres découpées, mobiles, terminées en bas par des pierres carrées et des pierres en poires. L'ensemble des lettres fournit une inscription latine exprimant l'offrande et le nom de Swinthila, le donateur. Du point supérieur d'attache tombe une chaîne de pierreries qui soutient au bas une sorte de croix ouvragée, d'un élégant dessin [1]. On admire, dans ces belles pièces du VIIe siècle (Swinthila 624-631, Receswinthe 650-672), l'habileté du travail au repoussé, du cloisonné, de l'adaptation des pierreries en même temps que la délicatesse de composition et de lignes. L'art wisigoth n'a rien de barbare : il donne une impression d'Orient et fait songer à la bijouterie indienne, mais avec des qualités de fermeté et d'ensemble que l'Inde a ignorées. Lorsque les Arabes s'emparèrent de Tolède, ils furent étonnés du luxe et de la magnificence de la ville conquise [2].

L'art musulman a produit ses plus belles œuvres en Espagne, pendant la domination des Arabes. De même que les cérémonies religieuses ont conservé quelque chose de mahométan avec le rite mozarabe (pratiqué encore en certains endroits), de même les formes des monuments religieux ont mêlé la mosquée à l'église. Nous n'avons pas à revenir sur

[1] Il serait trop long de tout énumérer. Le même Musée possède une couronne analogue (au nom de Théodose), une croix qui porte le nom de *Lucetius*. Sur une émeraude du Trésor figure une *Annonciation* gravée en creux (intaille). A Cluny est une *couronne* semblable (au nom de Receswinthe), puis d'autres *couronnes* anonymes et une *croix* au nom de *Sonnica*.

[2] Ce style wisigothique continua de fleurir et de dominer à la cour des rois chrétiens d'Espagne jusque vers le XIe siècle.

cet art hispano-arabe, puis hispano-mauresque étudié par nous dans un chapitre spécial[1]. De même que les Arabes adaptèrent à leur culte les temples existants, en réparèrent les détails dans le style musulman

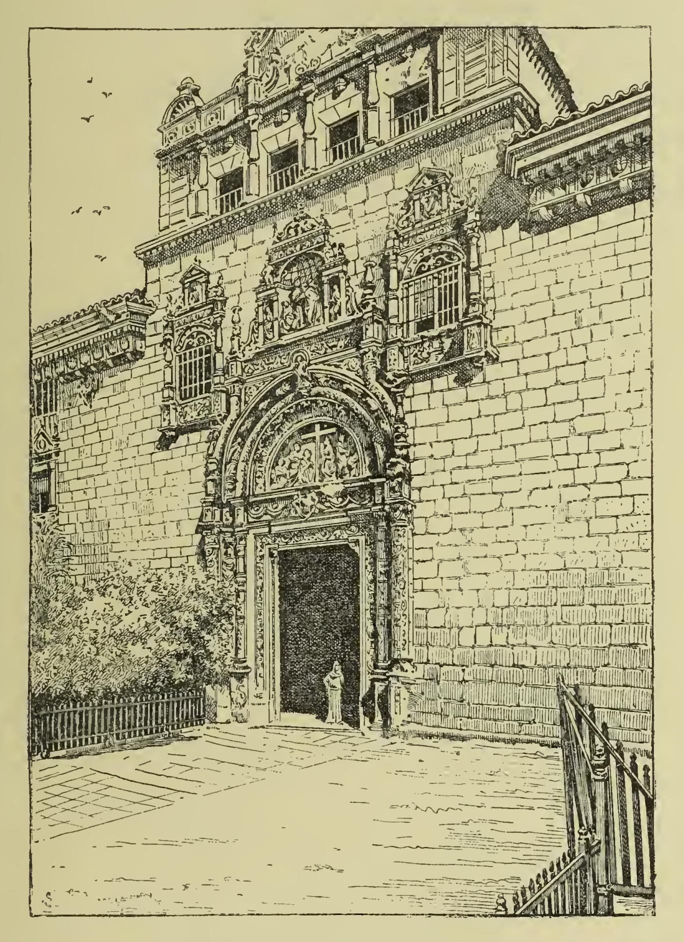


Fig. 2. — Porte du collège Santa-Cruz à Tolède, par Enrique Guas.

quand il y eut lieu, en fondèrent de nouveaux dans leur style ; de même les chrétiens procédèrent après avoir reconquis le pays. L'ancienne *cathédrale de Coïmbre* en Portugal est arabe ; les *cathédrales de Murcie* et de *Jaen* sont d'anciennes mosquées. A Ecija, la céramique plaque sur certaines parties de l'église des carreaux verts et blancs, dans un style

[1] L'art musulman.

tout arabe. Le Portugal est resté peut-être plus riche, en ce sens d'une décoration hétérogène mêlée d'éléments disparates. Le gothique portugais se plaît aux combinaisons de lignes brisées entre-croisées, moitié romanes, moitié mauresques. Au *couvent de Bélem* les éléments de style Renaissance côtoient l'ogival et le musulman.

Le gothique, en Espagne comme ailleurs, a été précédé d'une période romane. Les éléments caractéristiques (l'arc en demi-cercle et les piliers) s'y retrouvent (Ségovie, Salamanque, Saint-Isidore de Léon, Santiago de Compostelle). Ce qui est particulier au roman espagnol, c'est l'élan des verticales, l'allégement du style, l'expression grandiose des masses et des surfaces nues, avec la simplicité accusée, voulue, d'un édifice qui s'ouvre largement au regard, — compréhensible dès le premier coup d'œil dans la dépendance de toutes ses parties. Cette simplicité se perdra vite.

Le gothique espagnol offre le plan ordinaire de l'église, — la nef et le transept se coupant et formant la croix latine. La façade, sans être absolument semblable à la façade ogivale française, ressemble plus à cette dernière qu'à la façade flamande ou à la façade germanique. Nous y retrouvons les tours latérales, cubiques le plus souvent, sous le clocher qui les termine, mais qui laisse à la tour tout le développement de sa forme. La façade de la *cathédrale de Burgos* peut se subdiviser de même que nos façades françaises [1].

L'intérieur de l'église gothique espagnole est caractéristique. Pas de bancs ; le public s'agenouille sur la dalle ; il semble simplement admis à assister aux cérémonies comme comparse. Dès l'entrée, la vue est masquée, bouchée, par l'énorme et encombrant *coro* où siège le clergé parmi les bois sculptés des stalles, des clôtures, des tribunes, — un temple dans le temple. Une grille où se déploie toute l'habileté des

[1] Les *tours* jouent un rôle important, parfois indépendant : c'est un reste, un souvenir de la tour arabe qui accompagnait la mosquée sans s'y joindre, le minaret à balcons d'où le muezzin appelait à la prière. Le plan de ces tours est parfois polygonal, hexagonal à Léon, octogonal à Valence. Parfois la forme ne demeure pas la même de haut en bas. A Bagnos est un curieux *clocher* plus large dans le haut que dans le bas : à 3 mètres du sol, il s'élargit d'un côté, domine, surplombe, menace. Ces tours s'égaient de carreaux céramiques en damier blanc et vert à Ecija (dont nous avons parlé). A Estremoz (Portugal), le marbre poli luit dans le lointain comme une porcelaine.

incomparables forgerons espagnols, une grille luxuriante de détails, de rinceaux, d'animaux, de scènes religieuses, avec des figurines, des statues qui émergent dans le haut, sépare encore du maître-autel énorme, colossal, dans la décoration duquel s'unissent l'architecture, la sculpture et la peinture. Et de tout cela émane une sensation religieuse, où les ombres se mêlent aux lumières, quelque chose de tragique, de farouche, avec les visions des statues peintes et habillées, martyrs montrant le

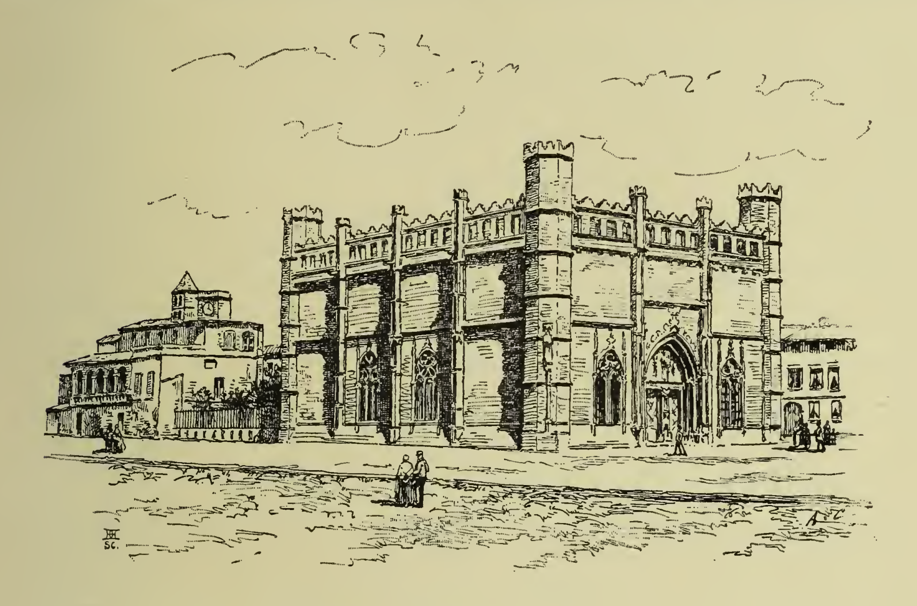


Fig. 3. — Palma : La Lonja.

sang de leurs blessures, ascètes aux yeux creux et brillants, tout un monde de fantômes terrifiants qui ne semblent immobiles que parce qu'un intrus a pénétré dans leur royaume silencieux.

Quatre cathédrales[1] sont regardées par les Espagnols comme les champions de leur gloire architecturale au Moyen âge. Un quatrain populaire les réunit et donne la caractéristique de chacune d'elles : à *Séville* la grandeur, à *Tolède* la richesse, à *Compostelle* la force, à *Léon* la légèreté, restrictions injustes qui omettent Burgos, Pampelune,

[1] Il serait bon qu'un peu de critique déblayât le fouillis des dates souvent contredites manifestement par le style. Telle église, mentionnée dans les documents écrits, a été reconstruite, n'est plus la primitive.

Salamanque, Oviédo, Tarragone, Barcelone, Valence, Huesca, Palma et tant d'autres. *Santiago de Compostelle*, dont la crypte est antérieure au VIIIe siècle, fut fondé en 1082 : outre ses tours à coupoles, la coupole du transept (d'où pend un *encensoir* colossal), on vante une sorte de console en forme de coquille sur laquelle porte une partie d'un de ses côtés. Un cloître est joint à l'église ; il en est de même à Tarragone (1118) ; cette adjonction du cloître est chose générale. La *cathédrale de Léon*,



Fig. 4. — Bas-relief, par Berruguete (Bois).

avec *celle de Burgos*, est la plus belle sans contredit. A Léon, une gracieuse balustrade couronne le portail à cinq arcs en ogive ; deux tourelles hexagonales surgissent. Sur un côté en bas, le lion, symbole de justice, avec l'inscription gothique *locus appellationis* (lieu d'appel). Mais, ce qui légitime le surnom de « Léonine la belle » (*Leonina pulchra*), c'est l'ornementation fouillée, découpée, ajourée jusqu'au péril : c'est de l'orfèvrerie, de la dentelle. A certains endroits les murs n'ont gardé que 30 centimètres d'épaisseur. La pierre semble n'avoir plus de poids. Il en est de même à *Burgos*, du moins pour la sculpture des flèches des tours de 84 mètres : Burgos a mérité que sa décoration passât pour « un travail des anges » [1]. La *cathédrale de Tolède* dont les plans sont de Pedro Perez, commença en 1227, fut dédiée en 1492, possède une belle

[1] La *cathédrale de Burgos* (XIIIe-XVIe siècle), achevée par Juan de Badajoz, possède un bel escalier, œuvre de Diego de Siloé. La rose est une merveille. On peut lui appliquer l'inscription gothique qui s'y lit, découpée dans la balustrade : pulchra es et decora.

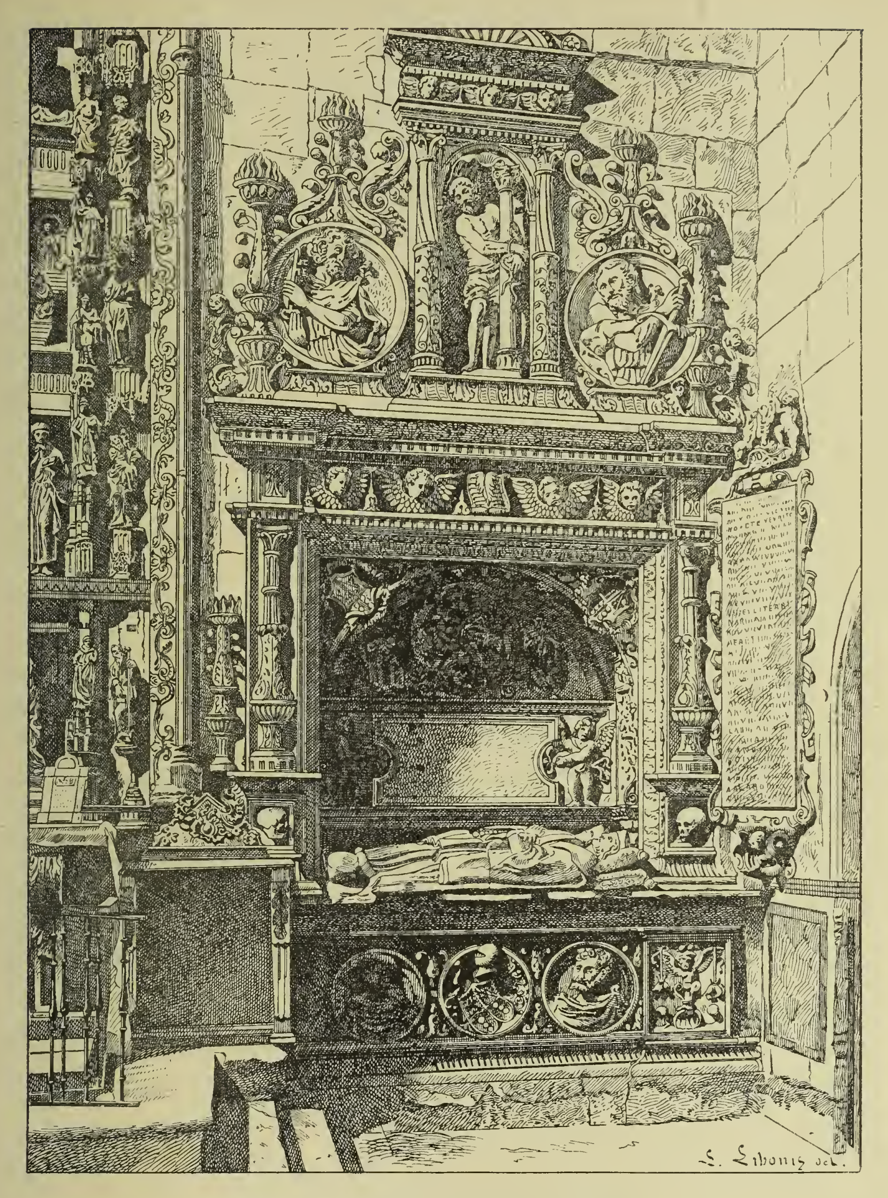


Fig. 5. — Tombeau à Burgos (XVIe siècle.)

tour de 1535 ornée de faïences et dans un style élégant qui rappelle l'esprit des minarets. La porte méridionale doit son nom de porte des lions aux lions qui surmontent les 6 colonnes de la grille de son parvis. Malgré les 150 fenêtres à vitraux qui éclairent ses cinq nefs, c'est peut-

être moins pour sa beauté architecturale que pour ce qu'elle contient que l'église est dite la riche [1]. La *cathédrale de Séville* (1480-1519) a conservé, dans des parties antérieures, des créneaux arabes [2]. La façade est de 1827. Neuf portes s'ouvrent sur ses cinq nefs, qu'un double rang de chapelles contourne. L'édifice s'appuie intérieurement sur des piliers de 50 mètres de haut. La *cathédrale d'Oviédo* (1380-1528) présente ceci de remarquable et de rare dans le style espagnol que sa décoration, prodigue pourtant et luxuriante, est toute végétale en fleurons, rinceaux et guirlandes, tandis qu'ailleurs les statues innombrables peuplent les frontispices.

En effet l'architecte espagnol semble un sculpteur et même, par la dorure et la peinture appliquées couramment aux reliefs, il est peintre. C'est ici un point des plus importants, peut-être la « clef » même de l'art espagnol durant le Moyen Age et le XVIe siècle, — plus tard encore. L'architecture s'inquiète, plus que partout, de décoration (sculptée ou peinte) parce que presque tous les grands artistes de l'Espagne ont été à la fois architectes, sculpteurs et peintres, Becerra, Pablo de Cespédès, Olozaga, Jordan, Berruguete, les Vergara, Alonso Cano. De là une architecture de peintre, une architecture de sculpteur [3].

Le Moyen Age n'a point laissé beaucoup de noms d'artistes. La très belle *cathédrale de Batalha* (Portugal) est attribuée à Matteus Fernandez (XIVe ou XVe siècle). Nous avons mentionné Pedro Perez, auteur des plans de la *cathédrale* de *Tolède*. La *Chartreuse de Miraflorès* (1488) serait due à deux allemands, Juan de Colonia (Jean de Cologne) et Simon de Cologne. Guas, Heguas, Eguas sont peut-être bien différentes orthographes du même nom. Juan Guas ou Egas construit, en 1477, l'élégante *église* de *Juan-de-los-Reyes*, avec le beau chœur (à Tolède). Un Anton Egas avec

[1] Le *Christ* colossal et la *grille* de la grande chapelle (œuvre de F. Villalpando), le *retable* avec ses nuages, ses rayons de soleil, les tombeaux nombreux, les stalles (de Berruguete et Philippe de Bourgogne), la châsse d'argent de 3 mètres de haut.

[2] Les églises présentant des traces de fortifications ne sont pas rares en Espagne. La *cathédrale de Cordoue* montre les créneaux triangulaires caractéristiques. A celle d'*Almeria* les murs sont percés de meurtrières. L'*église de Motril* est une vraie forteresse.

[3] Près de Cangas de Onis, l'*église Saint-Pedro*, montre sculptée, toute l'histoire d'un fils de Pélage, tout un roman développé en relief, débordant jusqu'aux chapiteaux : l'église semble un support, un prétexte pour la sculpture .



Fig. 6. — Vélasquez : Les Ivrognes (Los Borrachos.)

Alfonso Rodriguez, élève en 1479 la *nouvelle cathédrale de Salamanque*. Le *vieux collège* de Valladolid (1494) par Henri Eguas est le triomphe du « plateresque ».

On peut dire que, du xve au xviiie, toute l'architecture espagnole est plateresque puis churrigueresque, deux qualificatifs assez analogues, l'un désignant l'abondance du détail rapprochant l'architecture de l'orfèvrerie (*plateria*), l'autre exprimant l'abus de l'ornementation tourmentée, rococo, baroque, dont vers la fin du xviie siècle un architecte nommé Churriguera[1] donna l'exemple.

La Renaissance est le temps des grands noms. Diego de Siloé, dont nous avons eu à parler à propos de l'escalier de la cathédrale de Burgos, donne les plans (1529-1560) de la *cathédrale de Grenade*, dont la chapelle principale (au chœur) est vantée : il est tout moderne dans la *cathédrale de Malaga*. Juan de Herrera († 1597) construit l'*église de la Cruz* et la *cathédrale de Valladolid*, la façade méridionale de l'*Alcazar* de Tolède, *Santa-Cruz de Medina* de Rio Seco, un *pont* à Ségovie, la *Lonja de Séville* (avec boules et petites pyramides formant amortissement sur la balustrade), la porte du *pont de Cordoue*, la *cathédrale de Valence* : il achève l'*Escurial*[2], commencé par Mangro († 1567). A la *Tour* de la *cathédrale de Murcie* (146 mètres) son nom se rencontre avec celui de Berruguete, comme à l'Alcazar de Tolède avec celui de Covarrubias. Alonso Berruguete (1480-1561) élargit son style par un voyage en Italie où il étudie Michel-Ange, est à la fois architecte et sculpteur. Covarrubias reste l'auteur de la chapelle de la *cathédrale de Tolède*.

Le xviie siècle cite la *grande place* de Madrid (1617-1619) par Gomez de Mora, la terminaison de l'*Alminar* de Cordoue (1653). Puis le churrigueresque fleurit : on en trouve encore les restes à Ecija, tout épanoui en rococo. Le xviiie siècle voit la continuation de l'engouement dans la *cathédrale de Cadix*. Ventura Rodriguez est le plus important des archi-

[1] Churriguera est l'auteur de la *tour* du portail de la cathédrale de Salamanque.

[2] L'*Escurial*, énorme, massif, nu, bâti sur le plan bizarre d'un « gril » en exécution d'un vœu fait par Philippe à saint Laurent, ne vaut ni les louanges ni les critiques dont il a été l'objet. Il a quelque chose d'imposant, de majestueux, d'une solennité froide qui repose des extravagances plateresques qui vont cesser et du churrigueresque qui leur succèdera.



Fig. 7. — Vélasquez : Les filandières (Musée de Madrid.)

tectes indigènes[1]. Les étrangers sont en faveur. C'est à l'abbé italien Juvara que, en 1734, s'adresse Philippe V pour l'édification du *Palais-Royal* de Madrid. Juvara mort (1735), Sacchetti est choisi (1737-1764) et élève un beau palais couvert à l'italienne, couronné d'une balustrade à vases, avec de nombreuses baies à frontons alternativement anguleux et curvilignes.

Deux courants dominent dans la sculpture qui nous ramène en arrière. L'esprit indigène, national, règne dans le premier. Puis, dès le XVI[e] siècle, l'idéal cesse d'être national, s'humanise, lutte avec la statuaire des autres pays, soit en l'imitant, soit en subissant les mêmes impulsions d'esprit.

La sculpture purement espagnole a deux domaines propres et une tendance particulière. Ces deux domaines sont le travail du bois et le travail du métal (argent ou fer). La tendance particulière est un réalisme comme aucun art n'en offre de pareil. A la cathédrale de Burgos est un *Christ* en peau humaine avec des cheveux naturels[2]. Aux jours de fête, on habille de somptueux costumes certaines statues de la cathédrale de Huesca. La statuaire « habillée », coiffée de diadèmes étincelants de pierreries, trône sur les autels et dans les niches. La statue peinte est déjà une « atténuante » ; mais de tout cela dérive la sculpture vraiment espagnole. De là les figures de terre cuite peinte[3], les cires[4], les statues de bois poli, doré, puis peint au naturel, qui se grouperont en tableau dans les *retables*, parure de l'autel. Ces retables colossaux, encadrés dans des sortes de portiques, sont trop nombreux pour qu'on les cite.

[1] *Palais* du duc de *Liria* et palais *Altamira* (Madrid), portail de *Saint-Ildefonse* (Jaen), patio de l'*Institut* secondaire (Tolède), travaux à la tour de la *cathédrale* (Murcie), dessin du beau *maître-autel* de la cathédrale de Cuenca. Le style de Rodriguez est le style français avec plus de richesse et de complication.

[2] A la *cathédrale de Barcelone* une tête de *Maure*, articulée, et animée grimaçait lorsque l'orgue jouait. A une des 9 portes de la cathédrale de Séville est suspendu un crocodile, don d'un sultan à Alphonse le Sage.

[3] Terres cuites de Lope Marin (cathédrale de Séville, XVI[e] siècle), de Louise Roldan (1654-1704).

[4] Cires de Rebenga (XVII[e] siècle).

On les fit de bois[1], de pierre, de marbre[2], de métal. Les stalles sont ornées de merveilleuses scènes taillées dans le bois[3]. Les *custodias*, châsses espagnoles (presque toutes en argent) sont incomparables. Les Arfé (Enrique et Juan surtout), à Séville, à Valladolid, à Tolède, ont laissé de ces pièces colossales où la beauté du travail fait oublier la richesse de la matière.

En fait, la vraie statuaire espagnole est là, dans sa note nationale, avec une tendance au mélodramatique et à la violence. Après les Castayls, les Gonzalès, les Gil de Siloé, les Ortez et les Contreras à qui le Moyen Age doit de beaux *Mausolées*, le style italien envahira l'art. C'est un Italien, Jean de Nole qui (1522) sculpte le très beau *tombeau* de Cordona, à Bellpuig. Torregiano, italien en faveur, meurt en Espagne (1522). Leone et Pompeio Leoni, Michael sont des Italiens.

Le très beau *maître-autel de Huesca* (1520-1533) est de Damian Forment, probablement transcription de Damiano Fiorentino, italien. En outre les indigènes vont en Italie chercher la statuaire humaine, non plus espagnole. Becerra (1520-1570), auteur d'une *Vierge* à Valence, d'un *Saint Sébastien* et d'un *Saint Jérôme* à Burgos, s'inspire de Michel-Ange, comme Alonso Berruguete (1480-1561), son collaborateur dans le *Mausolée* de Gonzalve de Cordoue (à Grenade). Esteban Jordan (1543-1605) est un élève de Berruguete. Covarrubias décore l'archevêché d'Alcala[4]. Montagnez et son illustre élève Alonso Cano (1601-1667) sont les plus grands artistes du XVIIe siècle, — le premier, habile, élégant (*Sainte Herménégilde*, une *Vierge*, un *Christ*, des *Apôtres* à Séville, *Agonie de saint Jean*

[1] *Retable de Séville* (1508) en bois de cèdre, avec 44 panneaux sculptés par Alexis Fernandez, Arfian et Antoine Ruiz, qui y travaillèrent soixante-huit ans.

[2] Tarragone : *retable* (1426) par Pedro Juan et Guilhem de la Mota. Autres *retables* célèbres : à Cornella (XIVe siècle), à Tolède par Juan de Ségovie, Pedro Gumiel; à Téruel (1537) par Joli, à Valence par le célèbre Jordan. Le maître-autel lui-même est surchargé de sculptures. On cite le très bel autel de Séville (1482) par Ortega et Dancart ou Duncart, celui de Medina de Rio Seco par Jordan.

[3] A citer celles de la cathédrale de Séville par Onuphre Sanchez ; celles de Burgos, 1507, par Philippe et Juan de Bourgogne, celles de Barcelone, celles de Pampelune par Miguel de Anchetea (1530).

[4] Pour les *grilles* de chœur mêlées de rinceaux, figurines et statues, celles de Pampelune par Crœnat (1507), — de Saint-Ildefonse d'Alcala par Vergara le vieux, mort en 1574, l'art espagnol est sans rival.

à Vergara) ; le second, qu'on a surnommé le Michel-Ange de l'Espagne, à la fois architecte, peintre et sculpteur, conserve dans ses œuvres (*retable* à Lebrija, *Saint-François d'Assise* à Tolède, *Ecce Homo* à Cordoue) des tendances réalistes et dramatiques plus en accord avec l'esprit national[1]. L'*Ensevelissement du Christ* de Séville est de Pedro Roldan (1624-1700), autre disciple de Montagnez. Le XVIIIe siècle unifie encore davantage les arts de l'Europe : avec le XIXe siècle, l'art devient tout à fait cosmopolite. A mentionner Francisco Guttierez, auteur du riche *Mausolée* de Ferdinand VI à Madrid, et Jose Alvarez (1768-1827) à qui l'on doit le *Groupe de Saragosse* (Musée de Madrid).

L'histoire prodigue aux peintres la place qu'elle refuse aux sculpteurs et aux architectes. L'école de peinture, espagnole moins riche que d'autres par le nombre des noms, subit d'abord les influences étrangères, italiennes et flamandes. La venue et les travaux de Jean Van Eyck firent dominer cette dernière[2] aux dépens de la première, représentée par Dello.

Quatre écoles se partagent la peinture, les écoles de Tolède, de Séville, de Valence, de Madrid.

L'école de Tolède a ses ancêtres dans le Berruguete et Antonio del Rincon. Avec eux est importé d'Italie le style italien surtout dans la manière de Michel-Ange. Antonio del Rincon (1446-1500) traite surtout le portrait et le genre historique. Alonso Berruguete (1480-1561) est à la fois architecte, sculpteur et peintre, élève de Michel-Ange et peintre attitré de Charles-Quint. Luis de Moralez (?-1586), surnommé le *divin* à cause de ses préférences pour les sujets religieux, affecte la tendance espagnole aux effets de sombre et dure austérité, au rendu des expressions de douleur, des supplices et des tortures (*Ecce Homo*, *Vierge des douleurs*, à Madrid). Luis Tristan (1586-1640), par l'agrément du coloris fin et léger, la beauté de ses portraits, mérite d'être considéré comme le précurseur de Vélasquez.

L'école de Séville cite, à la fin du XVe siècle, le talent délicat de

[1] Gregorio Hernandez est un des plus féconds : Valladolid est riche en œuvres de ce sculpteur qui a laissé des statues en bois peint, une belle *Vierge*, une *Descente de croix* à sept personnages de grandeur naturelle.

[2] Gallegos (XVe-XVIe siècles), dont le musée de Madrid possède 6 tableaux, est tout flamand ; mais Pedro Berruguete s'inspire de la manière vénitienne.



Fig. 8. — Murillo : Sainte Elisabeth de Hongrie.

Juan Nunez. Luis de Vargas (1502-1568), peintre mystique, sort de l'atelier de Périno del Vaga. Autant Pablo Cespédès (1538-1608), peintre,

architecte, sculpteur, poète, est facile, aisé, aimable, autant se montre farouche, violent, heurté d'expression et de manière, le fougueux Herrera le vieux (1576-1656), qui dessinait avec un charbon, peignait avec la main, le pouce, un morceau de bois, une cuiller, — faisant trembler ses élèves par ses accès de colère furieuse. Dans cet atelier resta peu de temps son fils Herrera le jeune (1622-1685), agréable dans ses tableaux d'histoire, ses fleurs, ses animaux. Là passa l'illustre Vélasquez.

En fait, la peinture espagnole tient en trois grands noms, Vélasquez, Murillo, Ribera.

Vélasquez (1599-1660) eut le bonheur de voir concourir les plus heureuses circonstances au développement de son génie. Riche, instruit, l'artiste eut à chercher l'art par lui-même avant d'en apprendre les recettes. Il dessinait, dessinait, s'encombrait de notes, de croquis, sentait la difficulté du problème, tâtonnait seul, luttait avec la nature. Il ne demanda leur secret aux autres que plus tard. Il travailla avec Pachéco (1571-1654), historien, portraitiste, dont il devait devenir le gendre et chez qui il connut Alonso Cano (1601-1667), l'artiste universel, plus épris de douceur avec la palette qu'avec le ciseau. Ce qui plut à Vélasquez dans Tristan, ce dut être ce coloris frais, vivant, qu'il recherchait lui-même. Il étudia encore longtemps, copiant la nature plus que les tableaux, avant de se décider, sur les conseils de Rubens, au pèlerinage d'Italie. La méthode fut la bonne : chercher à inventer l'art avant de le connaître dans ses modèles, éprouver le besoin de dire quelque chose avant de savoir comment s'exprimer, et tout cela avec la conscience de la difficulté, la connaissance des données avant celle de la solution. Vélasquez peignit d'abord des choses sans mouvement, des fruits, du gibier, du poisson, — pour surprendre les caprices, les modifications de la couleur par l'éclairage, le voisinage. Un jeune apprenti lui servit de modèle pour les attitudes et pour l'expression du visage. De là, il sortit, ni mystique, ni religieux, interprète sincère du réel, avec une couleur riche sans exagération, surtout profondément harmonieuse, transparente sans faiblesse. Dans son œuvre, on peut faire plusieurs parts. A la première manière, on rattache les types et les scènes populaires (le *Porteur d'eau*, au Musée de Madrid, les superbes *Borrachos*, sorte de parodie de bacchanale, aux types vivants (inoubliables). C'est dans ce

genre populaire que rentre l'*Apollon chez Vulcain*, où le dieu du soleil semble un masque attardé et où tout l'intérêt se porte sur les forgerons à peine dérangés de leur tâche par la courte attention prêtée à l'intrus, Là encore la force est faite de vérité. D'ailleurs, quand le sujet amène la nécessité de confronter la solennité empesée de la Cour et l'aisance libre et naturelle du peuple des basses classes, c'est à ces dernières que le peintre donne le premier plan, reléguant le reste dans les fonds, accessoire. Tel il est dans les *Filandières*, avec la vieille au rouet et, vue de dos, l'ouvrière qui dévide la laine, figure qui fait songer à la femme de l'*Incendie du Bourg* par Raphaël[1]. Dans un style plus grand par la nature du sujet, la *Reddition de Bréda* est restée populaire sous le nom de « les *Lances* ». Le *Couronnement de la Vierge* (Musée de Madrid) rapproche Vélasquez de la manière de Murillo[2], mais là, où il est le plus lui-même c'est le portrait ; ceux d'*Olivarès*, son protecteur, ceux de *Philippe IV*, et l'adorable *Infante Marie-Marguerite* avec son nœud rose dans les cheveux, au Musée du Louvre.

Dans une réunion de treize *portraits* sur une même toile (au même Musée) Vélasquez s'est représenté à gauche à côté de Murillo, le plus grand peintre d'Espagne après lui. Murillo (1618-1682) est ici religieux et là réaliste : dans l'art religieux, il reste réaliste; cette union de deux esprits différents s'est déjà vue ailleurs, notamment dans les Flandres ; mais l'espagnol se distingue par la noblesse des fonds de portiques, draperies tombantes. Cependant, dans ses *Vierges triomphantes*, il s'abstrait de la terre et atteint au sublime. Sa couleur est plus grasse, plus nourrie que celle de Vélasquez, le dessin est moins vigoureux. Ses têtes d'enfants et d'adolescents sont des merveilles de grâce[3]. Il ne dédaigne pas les mendiants[4], en tire des contrastes (*Élisabeth de Hongrie*,

[1] Les *Ménines* ne ressemblent à rien, heurtent, gênent, froissent, avec cette naine monstrueuse et ces amuseurs qui cherchent à distraire la petite infante dont nous voyons Vélasquez peindre le portrait. Et pourtant l'illusion, la magie sont telles que Giordano a pu dire que toute la peinture était là, tout le dogme, « la théologie de la peinture. »

[2] Le *Christ en croix* (Madrid) plus sombre, plus dramatique, sur le fond noir.

[3] Ses *têtes* d'anges, ses *saint Jean* (celui de la National Gallery, celui de Munich).

[4] Ses *Pouilleux*, Musée du Louvre, galerie de Munich.

Madrid). Peu de peintres sont aussi populaires et ont été plus reproduits par les graveurs[1].

Zurbaran (1598-1662) rappelle un peu Murillo, étudie le Caravage et mérite le surnom de « Caravage espagnol » par son réalisme violent. Philippe VI l'appelait « peintre des rois et roi des peintres » : il a pourtant représenté surtout des moines. Son chef-d'œuvre est la *Gloire de saint Thomas d'Aquin*, à Séville[2].

A l'école de Valence appartiennent le mystique Juan de Joannès (1523-1579), élève de l'école romaine dont il conserve le style, Pablo Aregio qui se rattache au style florentin. Le portugais Sanchez Coello (1505-1590) imite Raphaël et Titien. Toute la peinture italianise alors. La science du nu se montre dans les œuvres des Ribalta, père (1551-1628) et fils (1597-1628).

Ribera (1588-1656), dit l'Espagnolet, est le plus grand nom de l'école de Valence. Il passa la plus grande partie de sa vie à Naples où il mourut. Élève de Ribalta, puis du Caravage dont la fougue le séduisit, il jeta dans ses tableaux la violence de son caractère. Farouche dans le choix de ses sujets (supplices, martyres), il l'est encore par l'énergie de l'expression, par sa recherche des effets d'horreur. La couleur même y affecte les contrastes heurtés de tons blafards, cadavériques, exaspérés par des fonds d'un noir profond[3].

L'école madrilène est peut-être la plus italienne des quatre. Becerra (1520-1570), fort et vigoureux[4], a pour modèle Michel-Ange, son maître. Juan Fernandez Navarete (1526-1579), dit « el mudo », est digne de Titien dont il a reçu les leçons. La grande décoration et le

[1] Louvre : *Sainte Famille, Immaculée Conception.* — Berlin : *Madeleine, Madone.* — Londres : *Saint Jean et l'agneau.* — Rome : *Adoration des Bergers, Martyre de saint Pierre, Mariage de sainte Catherine.* — Séville : *Immaculée Conception, Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue.* — Madrid : *Adoration des Bergers.*

[2] Pierre de Moya (1610-1666) reste réaliste en imitant Van Dyck, et l'indien Juan de Vareja (1606-1670) s'inspire de Vélasquez, son maître.

[3] Dresde : *Sainte Marie l'Egyptienne. – Adoration des Bergers.* — Madrid : l'*Echelle de Jacob, Prométhée, Martyre de saint Barthélemy* (écorché), *Christ mort.* — Valence : *Martyre de saint Sébastien.* — L'horrible martyre de *Saint Barthélemy* est le sujet préféré de Ribera (Madrid, Florence, Dresde, Berlin).

[4] Madrid : *Madeleine pénitente.*

portrait citent Pantoja de la Cruz (1551-1610). Collantès (1599-1636). est le plus grand parmi les rares paysagistes espagnols. Vicente Carducho (1578-1638), fameux par ses batailles, est un florentin établi à



Fig. 9. — Ribera : Martyre de saint Barthélemy.

Madrid. A l'éclectisme académique des Carrache se rattache Claude Coello (1621-1693). Les *fleurs* d'Arellano (1614-1676) sont célèbres.

Bayeu (1734-1795) recherche le grand style dans un sens de décoration large appliquée aux sujets religieux. Menendez (1716-1780) laisse de nombreuses « nature-morte ». Après une période vide, Goya (1746-1828) relève l'art espagnol, régénère le naturalisme, se fait le peintre national, dans ses beaux et nombreux portraits, dans ses toiles histo-

riques, dans ses courses de taureaux, ses scènes de la vie populaire : Il fait songer à Vélasquez. Puis l'art suit en Espagne le courant général. José Madrazo (1781-1859), dans l'histoire et le portrait, se rattache au style de David. La facilité des déplacements, des échanges, des communications, ne laissent plus guère place aux styles nationaux. L'ori-



Fig. 10. — Zurbaran : Le moine en prière.

ginalité est tout individuelle et surtout dans la manière. Dans ses toiles de genre, d'une touche brillante jusqu'au papillotis, toute en petites taches vives et gaies, juxtaposées comme en un bouquet, Fortuny (1839-1874), aimable à l'excès dans des saynètes spirituelles, semble plus épris d'un idéal d'aquarelliste que de peintre à l'huile. Ce n'est plus le sublime religieux, la grandeur historique, la vie psychologique du portrait, c'est la « nouvelle » bien écrite, — c'est un charme analogue à celui du « petit bronze » comparé à la statue, — quelque chose comme



Fig. 11. — Goya : La Trahison de Judas.

la « terre cuite » que l'on ne saurait comparer au marbre. Tout dans ses toiles est objectif, tout est extérieur : la chaise, le soulier, les tentures, les fonds, traités avec amour, empêchent de démêler les personnages, qui y sont noyés.

L'art décoratif en Espagne (indépendamment des œuvres wisigothiques ou arabes) a été des plus brillants. Le métal y tient la première place. Nous avons parlé des merveilleuses châsses colossales (*custodias*), qui ont immortalisé le nom des Arfé : le superbe *trône* de Martin d'Aragon (argent doré, Barcelone, xve siècle), les belles *grilles* en fer forgé qui ferment le chœur (artistes : Francez, Bartolmé, Villalpando, Cristobal de Andino, Cespédès), sont sans analogues ailleurs. La damasquine, héritage des Arabes (incomparables *armes de Boabdil*, Madrid) est encore aujourd'hui le monopole de l'Espagne (artistes : les Zuloaga, Alvarez). Les armes blanches espagnoles étaient renommées dès le xve siècle.

Le bois fournit les stalles, les retables (voir plus haut). L'ameublement produit des sortes de « cabinets » en forme de coffres (bois orné de fer ouvragé doré, pentures, charnières, serrures sur fonds de drap rouge) portés sur un corps du bas à colonnes le plus souvent torses. Ce sont les « varguegnos » (du nom de Vargas, ville qui avait la spécialité de ces meubles).

Alcora et Buen-Retiro (cette dernière manufacture est le Sèvres espagnol) sont les centres de l'art céramique qui, comme tous les arts industriels, prend une grande extension, au xviiie siècle, sous l'impulsion de Charles III.

Les merveilleuses tapisseries royales, exposées en 1900, sont l'œuvre d'artistes flamands, à une époque où la Flandre était espagnole.

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVIIe siècle[1].

Trois grandes périodes se dessinent dans le xviie siècle. La période préparatoire commence avec Henri IV, continue le xvie et arrive à Louis XIII ; puis la période de Louis XIII, pour l'art, se prolonge au delà du règne de ce roi, au moins jusqu'en 1648, à supposer que les choses de cet ordre puissent se préciser ainsi, — puis vient la période Louis XIV.

En fait, en France, la Renaissance proprement dite se termine avec Henri II. Au point de vue des Beaux-Arts (nous ne disons pas des Arts décoratifs) l'influence de l'italianisme, importé par François Ier, ne fut pas proportionnée à l'effort. Sans doute, nombre d'œuvres peintes, qui pourraient témoigner, nous manquent; mais, avec cette réserve, on peut affirmer les tendances propres, nationales d'un esprit français sinon d'une école française, style et esprit plus proches du flamand que de l'italien, vers le dernier tiers du xvie siècle.

Nous avons eu à signaler les merveilleux portraits aux crayons. La dynastie des Dumonstier se prolonge dans le xviie siècle avec son représentant le plus renommé, Daniel Dumonstier (1574-1646) qu'on appelait le plus célèbre crayonneur de toute l'Europe[2]. Malherbe, dont il fit le portrait, parle (dans une lettre) d'un portrait de Henri IV par Daniel

[1] Particulièrement en France et dans les pays sans chapitre historique spécial.

[2] La Bibliothèque Sainte-Geneviève possède 80 dessins de lui. Le Musée du Louvre en a dix.

et dit que c'est « un miracle ». La réputation des Quesnel n'était guère moindre en ce genre. Le plus habile fut François Quesnel (1544-1619), qui avait été « premier peintre du roi Henri III » et fit des tableaux à l'huile (le *sacre de Louis XIII* dont on a une gravure), des modèles pour tapisseries.

Les grands genres, religion, histoire, allégorie, eurent leurs fidèles : il n'en reste presque rien. On cite l'*Assomption*, la *Descente du Saint-Esprit* de Jacob Bunel (1558-1614). Martin Fréminet ou Fréminel (1567-1619) a laissé un tableau dont le sujet est emprunté à Virgile[1] : il « italianise » à la suite de son voyage de seize ans en Italie. Ambroise Dubois (1543-1615), flamand établi en France, sent déjà le style du XVIIe siècle, dans ses deux tableaux au Louvre[2].

L'esprit italien se manifeste déjà en France par les tendances de la manière, les procédés de composition et le choix des sujets (histoire ancienne et mythologie surtout).

C'est en effet au début du XVIIe siècle que l'Italie, cette Italie que vont visiter nos artistes, voit la pleine floraison de l'école des Carrache. Les trois frères meurent, Augustin en 1602, Annibal en 1609 et Louis en 1619; mais l'école bolonaise est vivante[3]. Quand on considère les œuvres admirables que l'Italie inépuisable produit encore après la moisson du XVe siècle et du XVIe siècle, on comprend la fascination exercée sur le reste du monde par son idéal. Les titres seuls de tableaux éveillent dans l'esprit des images connues, populaires, des « chefs-d'œuvre » courants. Parmi les Bolonais, le Guide, l'Albane, le Dominiquin et le Guerchin sont les plus illustres. Guido Reni (1575-1642), dit le Guide, laisse des œuvres d'une grâce un peu voulue et d'un sentimentalisme mêlé d'élégance, union de force et de grâce. L'*Aurore* (du palais Rospigliosi) est une merveille de mouvement et de dessin. Son *David* (Louvre) est un peu maniéré, inférieur à l'*Enlèvement de Déjanire* (Louvre) popularisé par la gra-

[1] *Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon* (figures grandeur naturelle).

[2] *Épreuve de Chariclée; Baptême de Clorinde* (provenant tous deux de Fontainebleau).

[3] On oublie trop ces synchronismes. En 1600, le Guide a vingt-cinq ans, l'Albane vingt-deux, le Dominiquin dix-neuf, le Guerchin neuf. — Les autres écoles subsistent. En 1600, l'école florentine cite Allori. Palma le jeune, le Baroche, sont encore de ce monde. Le Caravage meurt en 1609. Pierre de Cortone naît quatre ans avant le siècle (mort en 1669), Sassoferrato, Romanelli, Salvator Rosa sont du siècle même, ne le devancent ni le dépassent. Luca Giordano survit de cinq ans.

vure [1]. C'est encore la grâce, mais une grâce raffinée, coquette, sensuelle, qui domine chez Pierre de Cortone (1596-1669) et surtout dans les tableaux religieux ou mythologiques de l'Albane (1578-1660). Il aime le nu, et peu ont rendu, comme lui, la naïveté espiègle des petits Amours. Il groupe avec aisance ses nombreux personnages dans de vastes paysages. Ses *Vénus* sont innombrables, de même ses *Diane*, ses *Nymphes;* sa *Ronde des Amours* (Milan, Brera) est célèbre.



Fig. 1.
Le Dominiquin : Communion de saint Jérome.

Zampieri (1581-1641) a rendu illustre le sobriquet de Dominiquin, le petit Dominique, le petit Domenico, comme on appelait, chez les Carrache, l'élève lent et lourd que l'on surnommait le « bœuf ». Artiste de travail et de volonté, il a atteint au sublime du pathétique dans la *Communion de saint Jérôme* mourant (Vatican) que le Poussin mettait au nombre des trois chefs-d'œuvre de la peinture et qui fut payée 50 écus. La *Sainte Cécile* (Louvre) debout, jouant de la basse, est une œuvre populaire où il se rapproche du style du Guide. Ses toiles (il a peint assez souvent sur cuivre) ont souvent pour fond de superbes paysages qui rappellent ceux de l'Albane [2]. Dans *Diane*

[1] Saint-Pétersbourg possède du Guide un *Atelier de couturières*, dans une note réaliste qui, à un degré inférieur, fait songer aux *Filandières* de Velasquez.

[2] Galerie Borghèse : *Sibylle de Cumes; Diane et ses nymphes.* — Florence : *Diane et Actéon ; Repos de Vénus.*

et ses nymphes, les nymphes sont des merveilles de grâce. Le *Martyre de sainte Agnès* fait penser à Raphaël. La *Mort de Cléopâtre* est une composition dramatique émouvante sans rien de théâtral.

Le Guerchin (1591-1666), — ainsi nommé parce qu'il louchait, — malgré l'abus des ombres rousses et ses carnations lourdes, a laissé un chef-d'œuvre, *Sainte Pétronille* (Vatican) descendue dans le tombeau, tandis que, dans le haut, son âme envolée s'agenouille devant le Christ. Épris de force, plus réaliste, le Guerchin a quelque chose de la manière du Caravage.

Le Caravage (1569-1609) avait représenté le courant opposé à celui des Carrache. Énergique jusqu'à la rudesse; violent dans le choix du sujet, les attitudes, l'expression, l'opposition des clairs et des ombres, la facture même et le dessin, il transporte dans son art son humeur batailleuse et sa vie toute en querelles. Les tableaux qui ne sont pas peints d'après la nature sont, répétait-il, des chiffons, des loques, des guenilles. La *Déposition du Christ* (Vatican) reste un chef-d'œuvre poignant.

L'École napolitaine s'inspirera surtout de tout cela, en l'exagérant dans les œuvres farouches de Salvator Rosa (1615-1673) qui s'amuse aux sujets fantastiques et diaboliques et trouve l'émotion dans son *Enfant prodigue* (Saint-Pétersbourg). Il a laissé des *Batailles* et des *Paysages* remarquables [1].

L'Italie est encore le foyer. C'est le lieu de pèlerinage. On y va pour les ruines et les restes de l'antiquité, mais aussi pour les modernes et les contemporains. Les Italiens s'expatrient, sont accueillis, admirés, fêtés, comme s'ils apportaient le secret, comme des prophètes ou plutôt des apôtres du beau, du vrai beau, car tous admettent qu'il n'en est qu'un, que l'art dérive d'une source unique et que l'eau est plus pure à mesure

[1] Luca Giordano (1632-1705), l'improvisateur, le « fa presto », « fais vite », imite tout le monde : napolitain, il est bolonais d'esprit, vit longtemps en Espagne. Sa fécondité déconcerte. Il n'a pas de manière, parce qu'il les a toutes. Pourtant ses *Anges rebelles* (Vienne) et surtout son *Enlèvement de Déjanire* (Florence) sont de belles œuvres.

Ce XVIIe siècle est le règne des habiles. Partout on dessine, on étudie, on copie, on apprend. L'école des Carrache fut une école au sens propre du mot. Ces habiles s'élèvent presque et parfois jusqu'au chef-d'œuvre. Chefs-d'œuvre : *Judith* du florentin Cristoforo Allori (1577-1621), le *Moïse sur les eaux*, de Romanelli (1617-1662), la *Vierge* de Sassoferrato (1605-1685) ; chef-d'œuvre, le *Triomphe de Galatée* par Carle Maratte (1625-1713).

qu'on se rapproche de cette source, l'antiquité. Seulement on ne s'aperçoit pas que, cette antiquité, chacun, individu, peuple ou siècle, l'interprète à sa façon, la traduit en la faussant d'après le milieu d'idées dans lequel sa notion pénètre.

Cette antiquité, alors, elle est toute romaine : on est latin en s'imaginant



Fig. 2. — Le Valentin : Jugement de Salomon.

être grec. Et latin comment ? Il n'y a qu'à considérer les soldats romains de Lebrun pour s'en rendre compte. D'ailleurs la vérité historique du costume inquiète moins que de nos jours. Il ne faut pas oublier que tout le théâtre du XVIIe siècle montre ses héros romains affublés de perruques. La vérité du costume sur la scène sera le résultat d'une révolution.

A côté du genre historique, la peinture traitera le genre religieux et l'allégorie. Pour le genre religieux, les conditions ne seront plus les mêmes qu'autrefois. Il ne s'agit plus de vastes décorations étalées sur les

murs des églises et peintes avec ce procédé à fresque qui permettait et imposait les sereines simplicités. Le tableau religieux, au XVIIe siècle, est un tableau peint dans un atelier, encadré, accroché dans l'église, sans qu'on ait absolument prévu la place, l'éclairage, les voisinages. Ce tableau est indépendant de l'édifice à la décoration duquel il concourt; il est conçu dans un esprit qui ne s'harmonise peut-être pas avec les œuvres



Fig. 3. — Poussin : Les bergers d'Arcadie.

analogues environnantes. Il est à croire même que l'artiste humainement cherche à se distinguer, à trancher, à « faire autre », dans l'idée d'une humiliation qu'il y aurait à se subordonner aux peintures qui seront voisines de son tableau.

Le centre, pendant tout ce siècle, se déplacera ou du moins les arts auront deux foyers, outre Paris. La Normandie, qui donne alors Malherbe et Corneille aux lettres, est la patrie des Anguier, des Restout, du Poussin, de Jouvenet. La phalange des Lyonnais est serrée, avec les Coustou, Lamoureux, Coysevox, Stella, Fr. Blondel, les neuf Audran.

L'époque de Louis XIII est une période d'activité intellectuelle, artistique et littéraire, des plus remarquables. En réalité, parmi les chefs-d'œuvre dont on fait honneur au règne de Louis XIV, bon nombre datent du règne de Louis XIII. Au-dessous des noms glorieux, s'agite tout un monde de talents originaux, indisciplinés, un peu bohêmes, d'une saveur toute particulière. L'apparat et l'étiquette ne dominent point encore : on est plus « soi-même », on est plus près de la nature. Les arts sont florissants, malgré l'absence d'une tutelle officielle ou du moins sans lisières administratives marquées. Il y a des Mécènes, des amateurs qui joignent le goût à la richesse. Sans doute la postérité n'a point ratifié tous les jugements, toutes les gloires. Il en va un peu toujours ainsi. Les deux grands hommes sous Louis XIII étaient Guillain et Blanchard. Guillain (1581-1658), sculpteur de mérite[1] dans ses figures de bronze, Louis XIII, la Reine et le Dauphin (Louvre), eut, avec Sarrazin, l'idée d'une Académie des Beaux-Arts et fut le maître des Anguier. Blanchard (1600-1638), dans sa courte carrière, rapporta d'Italie l'ambition du grand style et jouit d'une telle vogue qu'on l'appela le « Titien de la France »[2]. Ces influences italiennes eurent



Fig. 4. — Lesueur : Le ravissement de saint Bruno.

[1] Travaux à la façade de la Sorbonne, *Mausolée la Trémouille* (statue de la princesse, au Louvre), statues de l'ancien Pont-au-change (au Louvre).

[2] C'est le temps où Lubin Baugin était le « Petit Guide ». Petit Guide, petit Titien? Tout cela, c'est comme si l'on disait « petit-grand » et en effet c'est l'impression qui s'en dégage. De Thomas Blanchet (1617-1689), rien n'a subsisté qui permette de le juger : — Courtois (1621-1676), dit le Bourguignon, longtemps en Italie, est un peintre militaire qui saisit sur le vif (à la suite de l'armée) les combats et surtout les *combats de*

à lutter avec les tendances flamandes, à la suite du voyage de Rubens en France et de ses travaux de décoration au Luxembourg. Cependant l'italianisme semble l'emporter. Simon Vouet (1590-1649), l'enfant prodige qui, à quatorze ans, fut appelé en Angleterre pour faire un portrait, Vouet, le chef de l'école dès 1627, a séjourné quinze années à Rome et à Venise, est caractérisé par ses qualités de dessin et une certaine impression d'élégance froide. Il visait peut-être au coloris vénitien : il reste bolonais. Tout cela c'est la prose picturale sans feu, sans vive inspiration : le pinceau rédige dans un style correct, plus ou moins fleuri[1].

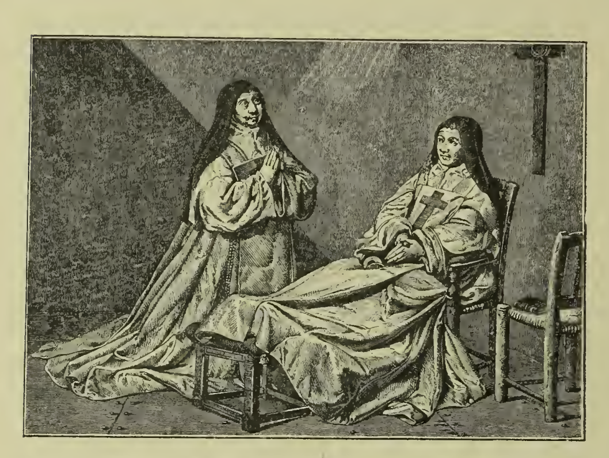


Fig. 5. — Ph. de Champagne : La mère Agnès et la sœur Catherine de Champagne.

De l'atelier de Vouet sortiront de nombreux peintres dont le plus célèbre est Mignard, le rival de Le Brun.

Les tendances réalistes, la suite directe ou indirecte de l'école du Caravage, se continuaient dans Valentin et les frères Le Nain.

Valentin (1600-1634) reçut peut-être, en Italie, les directions de Vouet, mais son style est des plus personnels, — violent, farouche, surtout dans le choix du sujet, l'action et la couleur, car son dessin a des parties merveilleuses (l'enfant et la femme de droite, dans son *Jugement de Salomon*). Outre l'histoire, il a traité les sujets populaires. Le *Concert* a mérité d'être placé dans le Salon Carré du Louvre.

Le réalisme du sujet est plus accentué chez les frères Le Nain, dont la biographie est un mystère. On sait qu'ils étaient trois, Louis, Antoine et Mathieu, qu'ils assistaient à une séance de l'Académie en 1648, que

cavalerie (cinq tableaux au Louvre). — La Hire (1606-1656) dans tous les genres, passa pour un novateur (portrait, religion, paysage) : c'est dans ses paysages qu'il est le plus lui-même.

[1] *Assomption* (à Saint-Nicolas des Champs, Paris) ; au Louvre : neuf tableaux.

les deux premiers moururent cette même année et que Mathieu survécut

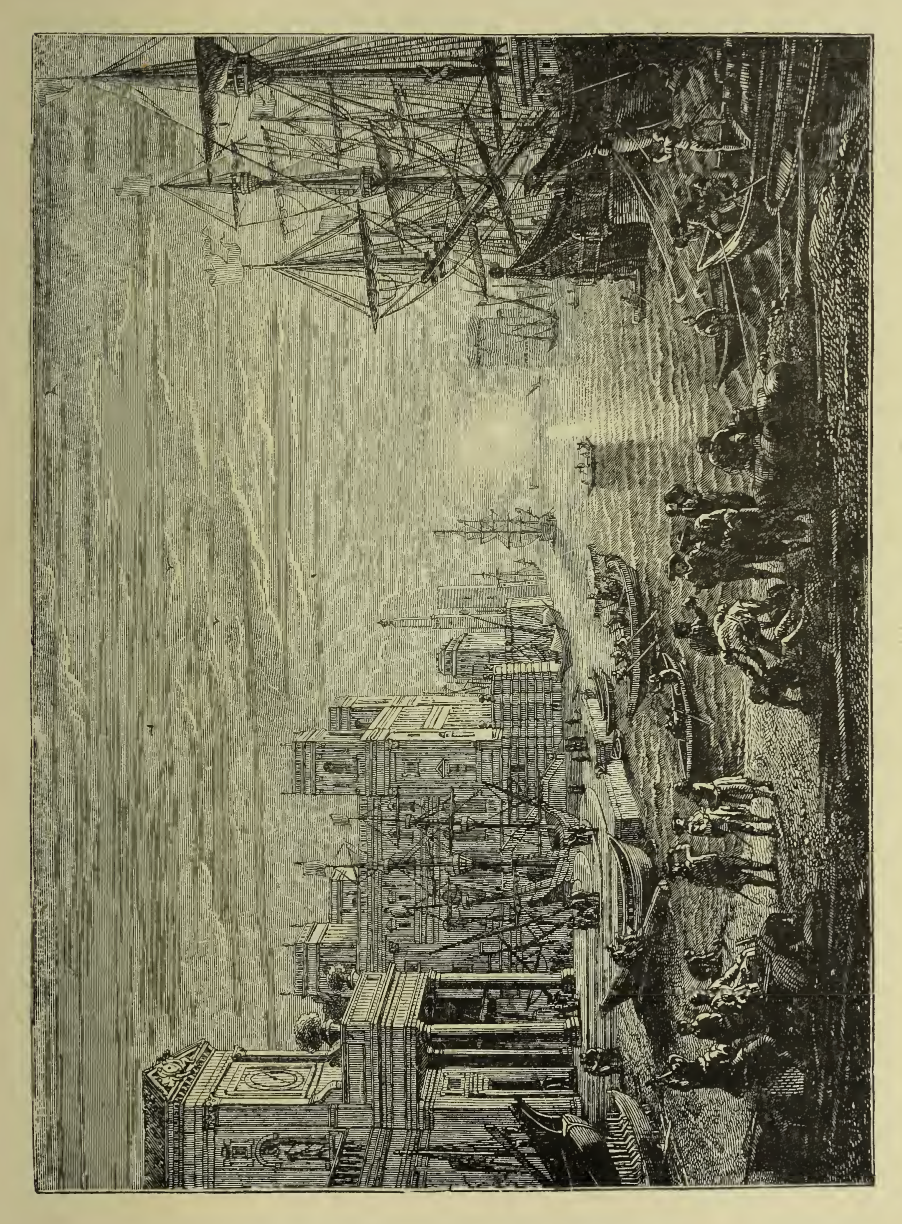


Fig. 6. — Claude Lorrain : Ancien port de Messine.

jusqu'en 1677. Rennes et Angers ont, de l'un d'eux, des tableaux de religion, Chartres un portrait ; mais leurs personnages préférés sont les humbles, les villageois, les ouvriers, dans une note triste (on les appelait

peintres de « bambochades », le mot ayant ce sens alors) et dans un coloris lunaire et blafard, peut-être l'effet du temps (quatre tableaux au Louvre).

Ceux-là sont les indépendants : leur talent touche presque au génie [1]. Le génie inspire Poussin, Le Sueur et Claude Lorrain.

Poussin (1594-1665) est une des plus grandes figures de l'école française. Il semble que ses toiles reflètent la probité et le haut caractère de sa vie. Cette sérénité voulue n'est point l'effet d'une froideur de nature. Lorsque le cavalier Marini présenta le Poussin au cardinal Barberini, il lui dit : « Vous voyez un jeune homme qui a une furie endiablée (una furia di diavolo) ! » Parmi ses amis, à Rome, outre l'Algarde et Duquesnoy, les sculpteurs, on voit Pierre de Laar, « le Bamboche », l'amuseur tout en farces et en saillies. Les études que fit Poussin des œuvres des Italiens portèrent non sur la reproduction matérielle de leurs procédés (il copiait peu), mais sur l'analyse et la décomposition logique, sur la recherche du pourquoi de ce que ces peintres avaient préféré. Lui, il « compose » simplement et fortement. L'unité d'action se retrouve dans les expressions et les attitudes diverses des personnages qui tous subissent, chacun à sa façon, le contre-coup de l'action principale (dans la *Manne*, dans la *Femme adultère*, cela est marqué plus fortement encore qu'ailleurs). Et quelle variété ! Ici c'est l'impression de la désolation, de la force terrible, de l'horreur (le *Déluge*), là la grâce idéale dans les types féminins nombreux et divers (*Eliézer et Rébecca*), l'effroi et la sauvagerie (*Massacre des Innocents*), la fougue violente (*Enlèvement des Sabines*), la suavité virgilienne d'une poésie rêveuse (les *Bergers d'Arcadie*), le charme pénétrant de l'extase religieuse (l'*Assomption*). Sobre parfois jusqu'à l'austérité (le *Testament d'Eudamidas*), il se laisse aller, quand il le veut, jusqu'à l'amabilité coquette de l'Albane (*Mars et Vénus*, *Mort d'Adonis*, *Funérailles d'un génie*). Par son *portrait* il se met au premier rang des portraitistes, tout comme il reste un grand maître dans ses admirables

[1] Jacques Stella (1596-1657), élégant, d'une amabilité raffinée, imite les Italiens qu'il étudie et Poussin avec qui il est lié d'amitié ; mais son tempérament le ramène à la manière de Vouet. C'est un signe que des dynasties d'artistes apparaissent, des familles formant un foyer où l'art est à l'ordre du jour. Parmi les Stella, six ont marqué, entre lesquels trois femmes, dont la plus estimée fut la nièce Claudine, dont une estampe (le *Frappement du rocher*, d'après Poussin) passait pour un chef-d'œuvre.

paysages aux sites largement pittoresques, variés de « fabriques » et de monuments antiques[1].

Le Sueur (1617-1655), sobre, naïf avec force, chaste avec grâce, empreint d'une sorte de candeur, a reçu le surnom de « Raphaël français ». Son esprit religieux n'a rien de terrible. Il ne faut point le juger seule-



Fig. 7. — Lebrun : Entrée d'Alexandre dans Babylone.

ment d'après la belle suite des 22 tableaux consacrés à la vie de saint Bruno qui, un peu dépaysés dans un musée, ne sont plus placés dans les entrecolonnements des pilastres du cloître des Chartreux, où ils étaient « l'illustration » d'inscriptions en vers latins, rappelant la vie du saint. Dans le *Noli me tangere*, la *Salutation angélique*, l'*Apparition de sainte Scholastique* et le *Saint Paul à Ephèse*, Le Sueur n'est déjà plus le même ; il étonne par ses toiles mythologiques, surtout par la belle *Histoire de l'Amour* et les figures des *Muses* (au Louvre, provenant de la décoration de l'hôtel Lambert).

[1] Malheureusement, il est peu de peintres dont les ouvrages aient autant souffert des effets du temps pour le coloris.

Mais, le véritable peintre religieux de l'époque, ce n'est pas Lesueur, ce n'est même pas Poussin, teinté de paganisme et plutôt philosophe, — c'est le flamand Philippe de Champagne (1602-1674), venu à dix-neuf ans en France où il vécut toute sa vie, sauf un court voyage dans son pays en 1627. Philippe, c'est le chrétien, chrétien d'un esprit particulier, austère, sans condescendance pour la faiblesse du pécheur, sans mondanité; c'est l'esprit janséniste, c'est Port-Royal. Son superbe *portrait* par lui-même à l'âge de soixante-six ans (Salon Carré, Louvre) donne sa noble figure. Portraitiste, il a peint *Richelieu* en pied. Dans le genre religieux, son *Christ mort* est célèbre; son *Repas chez Simon*, la *Cène*, malgré leurs éminentes qualités, ne valent point le tableau de 1662, le tableau du miracle, sa fille *Sœur Suzanne* assise les jambes étendues tandis que la *mère Agnès* agenouillée prie pour la guérison, — œuvre forte, puissante, énergique, obsédante, dans une simplicité étonnante de moyens.



Fig. 8. — Puget : Milon de Crotone.

Claude Gellée (1600-1682) surnommé Claude Lorrain, est le poète de la nature, mais le poète sincère qui exprime le trop-plein de son cœur. Sans instruction, sans lettres, il fut peintre de génie à force de volonté. Son atelier, c'étaient les champs. Dans ses paysages, l'ampleur des ramures des arbres d'Italie s'arrondit sur un ciel éclatant de lumière, — vallons où l'on voudrait vivre, où l'herbe est drue, où l'on sent comme l'épanchement d'une santé végétale. Ce n'est point l'accident, le coin, le site pittoresque, ce sont des ensembles largement épanouis. Ce peintre des verdures et de la terre est le peintre de l'eau. Dans ses marines la lumière se déploie envahissante. Il lutte avec elle. Dans les

fonds, il plaque l'éblouissement du soleil, dont les rayons jouent dans les nuages, se reflètent en mille facettes sur les flots, dans les intervalles laissés par les ombres descendantes et prolongées des navires. Le plus souvent quelques figures, quelques ruines donnent le prétexte et justifient le titre du tableau, *Sacre de David, Débarquement de Cléopâtre, Chryséis rendue à son père,* etc[1].

Le paysage n'existait point comme genre distinct, il n'avait de permission de vivre qu'en singeant « l'histoire » : il était l'accessoire, le secondaire usurpateur qui avait à se faire pardonner l'usurpation. On appelait « paysages historiques » (désignation absurde) ces paysages « historiés »

Tandis que Sébastien Bourdon (1616-1671), dans les genres les plus divers, montrait son talent à employer les plus diverses manières, Claude Lefebvre (1633-1675 ?) était renommé pour ses portraits, d'une touche ferme et forte (*Maître et élève,* au Louvre), moins renommé pourtant que les frères Bobrun ou Beaubrun, Henri (1603-1677) et Charles (1604-1692), dont le Louvre n'a rien et dont le Musée de Madrid possède quatre portraits (princes et princesses).[2]

Vers le milieu du xviie siècle, l'art, autrefois sinon libre du moins dépendant des Mécènes, se fait rouage officiel par la fondation de l'Aca-

[1] Le *Campo Vaccino, Port au coucher du soleil, Port par un temps de brouillard* (Louvre) ; *Tobie, Sainte Paule* (Madrid).

[2] Et, sous ces noms de génies et de talents, c'est durant le règne de Louis XIII tout un véritable « grouillement » d'activité dans des genres que l'on estime inférieurs comme si l'art n'était point ce qu'on le fait et valait par autre chose que par l'œuvre et par l'artiste. Et pourtant comment, même dans une esquisse de l'histoire des Beaux-Arts, omettre cette floraison de graveurs, Callot (1575-1635), plein de verve pittoresque, d'une fantaisie amusante dans ses *Postures,* dans ses *Gueux,* et d'une philosophie triste dans la *Guerre* ; Stefano della Bella (1610-1664), venu en France où on l'appelle Etienne de la Belle, étonnant d'originalité dans ses gravures et ses modèles ; Abraham Bosse (1602-1676) documentaire, précieux pour reconstituer le milieu de l'époque. Puis ce sera Claude Mellan (1601-1688) qui n'arrête pas le contour, emploie des « tailles » parallèles plus ou moins appuyées et laisse sa tête de *Christ* d'un seul trait, partant du nez et se développant en une immense hélice. Plus tard viendra Israël Silvestre (1621-1691) qui grave les *Conquêtes du roi* et des *Vues* de châteaux. La grande école classique se consacre surtout au portrait et à la reproduction des tableaux avec les quatre Poilly (François Poilly, 1622-1694), les innombrables Audran, parmi lesquels le plus célèbre est Gérard (1640-1703) et surtout avec Nanteuil (1630-1678) dont le *Colbert* reste le chef-d'œuvre.

démie royale (1648). Paris possédait une corporation de peintres dite de Saint-Luc, dont l'existence est constatée dès 1391 et dans laquelle furent rangés les sculpteurs en 1613. L'Académie de Florence datait de 1389; nous avons parlé de celle des Carrache. A Dresde, la fondation sera de 1697, puis viendront Vienne (1736), Copenhague (1738), Madrid (1752), Saint-Pétersbourg (1758). Les démêlés furent longs entre l'Académie de Saint-Luc qui subsista, concurrente, avec ses privilèges, ses cours, son Salon. A la tête nous verrons Anguier et Mignard. L'Académie royale (dont Guillain et Sarrazin avaient eu l'idée) eut pour chef Le Brun, à l'initiative duquel elle devait le jour. L'Académie d'architecture ne vint qu'en 1671.

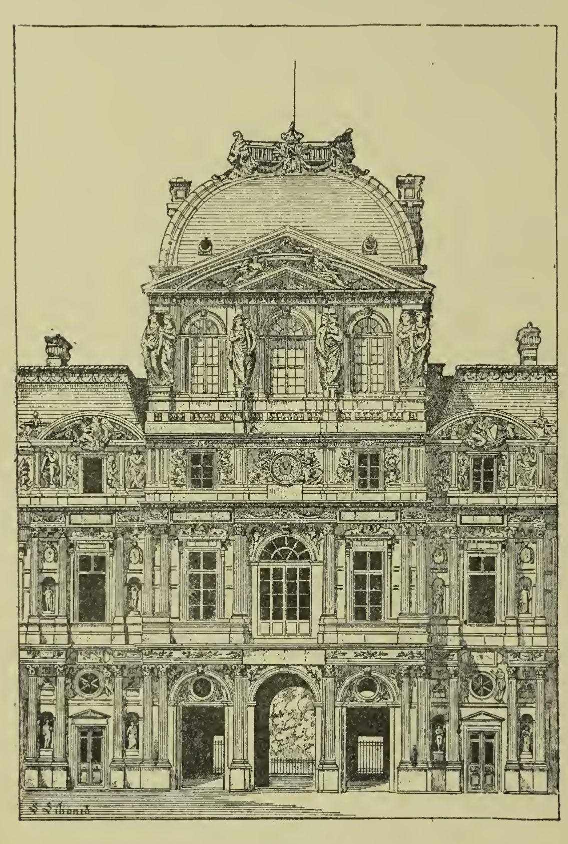


Fig. 9.
Lemercier : Pavillon central du Palais du Louvre.

Cette Académie n'agit pas que par les Salons où elle exposait les œuvres de ses membres; elle avait son enseignement, ses cours, ses ateliers, ses récompenses : elle était Académie et École des Beaux-Arts.

Charles Lebrun (1619-1690) revint d'Italie (1646) avec l'idée de cette création. Il faut juger Lebrun dans son talent et dans son influence. Comme peintre, l'élève de Vouet exagéra peut-être la noblesse jusqu'à l'emphase. On reproche le vide à son ampleur, ce qu'il y a de théâtral dans sa composition. Ses grandes « machines » laissent froid: son *Darius*, ses *Batailles d'Alexandre* font oublier le Lebrun de la *Descente de croix*, du *Martyre de saint Étienne*, de la *Sainte Madeleine*. Son influence

fut bonne : le style Louis XIV, c'est Lebrun, et c'est par le style Louis XIV que l'art français a inauguré sa domination en Europe. Cette manufacture des Gobelins, dont le peintre était le directeur, était une sorte d'Académie des Arts et aussi des Métiers, assemblés en une union féconde. D'une activité prodigieuse, Lebrun dessine des modèles pour tout, architecture, sculpture, orfèvrerie, meubles, menuiserie : il

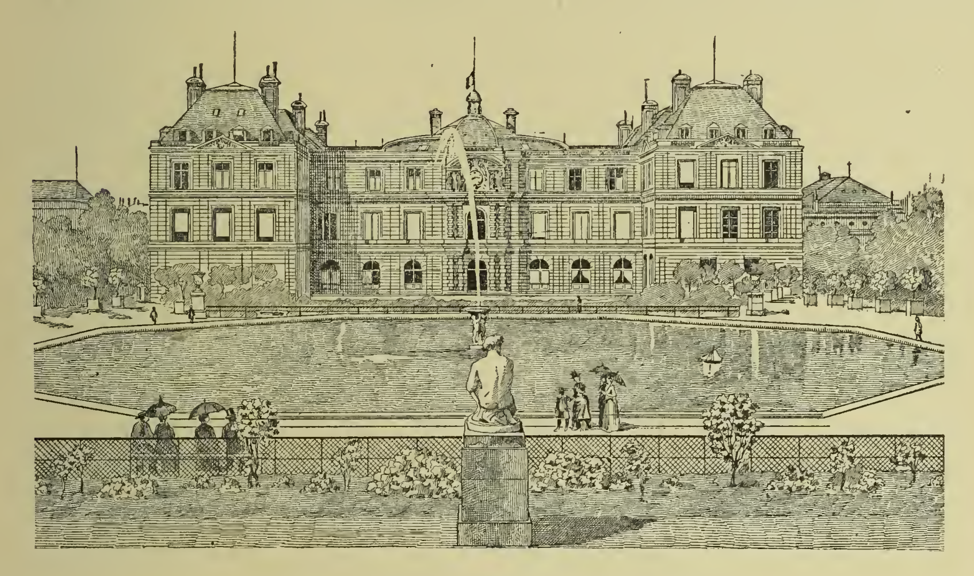


Fig. 10. — De Brosse : Palais du Luxembourg.

donne jusqu'au modèle des serrures pour le château de Versailles. Aussi son nom éclipse-t-il les noms des contemporains. Parmi ces derniers, Delafosse (1636-1716) a plus de facilité que de force, Joseph Parrocel (1648-1704) est fougueux de dessin et de couleur dans des *Batailles*, le genre où le flamand van der Meulen (1634-1690) était le maître attitré, officiel, peintre historiographe des conquêtes du roi, — combats, marches, manœuvres avec, dans le lointain, la ville assiégée, précise, nette, — van der Meulen dont on raille les chevaux ronds de croupe et lourds de poitrail, qui pourtant étaient probablement le type de race employé à la guerre.

La vie de Jean Jouvenet (1644-1717) se prolonge jusque dans le XVIIIe siècle. Il est le plus estimable des peintres de ce temps par une solidité saine de talent, un coloris chaud, une touche large : il est

près du génie. Sa force rappelle son origine normande. Sa célèbre *Descente de croix* dans le Salon carré supporte vaillamment les voisinages.

Pierre Mignard (1610-1695), celui qu'on appelait le Romain pour le distinguer de Nicolas dit d'Avignon (1608-1668), fut le rival, puis le successeur de Lebrun (après la mort de celui-ci), dans la charge de premier peintre du Roi. On sait que ses Vierges étaient jugées « mignardes » en raison de leur grâce maniérée. La *Vierge à la grappe* est une belle page, comme son *Ecce Homo*. Il fit de beaux portraits et sa fresque de la coupole du *Val-de-Grâce* (1690) mérita d'être célébrée par Molière.

De Mignard se rapproche Bon Boullongne (1649-1717), par un charme dont Lebrun n'eut point le secret. Avec Bon Boullongne (gracieuse *Annonciation* au Louvre) nous pénétrons dans le XVIIIe siècle où nous trouverons nombre de ses élèves (Santerre, Raoux, etc). [1]

La sculpture, pendant le siècle, subit une transformation en ce sens que vers la fin (sauf quelques exceptions, sauf le portrait et sauf Puget) elle se fait décorative, non pas pourtant au même point et dans le même sens qu'au XVIIIe siècle : elle devient décorative en se subordonnant au plein air des grands parcs à la française, ces grands parcs où tout est à angles droits et où triomphera Lenôtre (1613-1700), un jardinier de génie.

Durant la première moitié du XVIIe siècle, la statuaire est plus réaliste, plus proche de la nature, même là où elle est destinée à accompagner l'architecture.

Francheville, Franqueville ou Francavilla (1548-1615 ou 1630) de Cambrai, à la fois architecte, sculpteur et peintre, après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, avoir collaboré avec son compatriote Jean de Bologne, fut appelé par Henri IV en France. Sa faveur continua sous Louis XIII. Bien que ses œuvres aient eu parfois l'honneur de passer pour les œuvres de Jean de Bologne, il demeure bien inférieur à Jean de Bologne ainsi qu'à F. Anguier, du moins dans ce qui nous reste de lui [2].

[1] Est-ce l'effet du temps? Il faut avouer que les *Fleurs* de J. B. Monnoyer (1634-1699), celui qui était renommé sous le nom de Baptiste, nous semblent sèches et froides, — inférieures assurément à celles de Blain de Fontenay (1654-1715), son élève.

[2] Quatre figures d'esclaves : *David vainqueur ; Mercure* (Louvre) ; le *Temps et la Vérité* (Tuileries).

Mais Francheville est italien de tendances[1]. C'est l'école purement française que représentent Simon Guillain (dont nous avons parlé) et son élève, l'aîné des Anguier. François Anguier (1604-1669) est un des plus grands parmi nos sculpteurs, s'il n'est pas parmi les plus célèbres. Aussi loin de la force exagérée que de l'énervement maniéré, il reste sain, sain d'une belle santé normande dans les figures allégoriques qui, sur le *Monument des ducs de Longueville*, représentent les quatre vertus cardinales (Prudence, Courage, Justice, Tempérance). Le *Courage* est une délicieuse figure, à la fois noble et gracieuse, sous les attributs d'Hercule dont elle porte la massue (Louvre). Le *Monument de Henri Chabot* par F. Anguier est à Versailles.

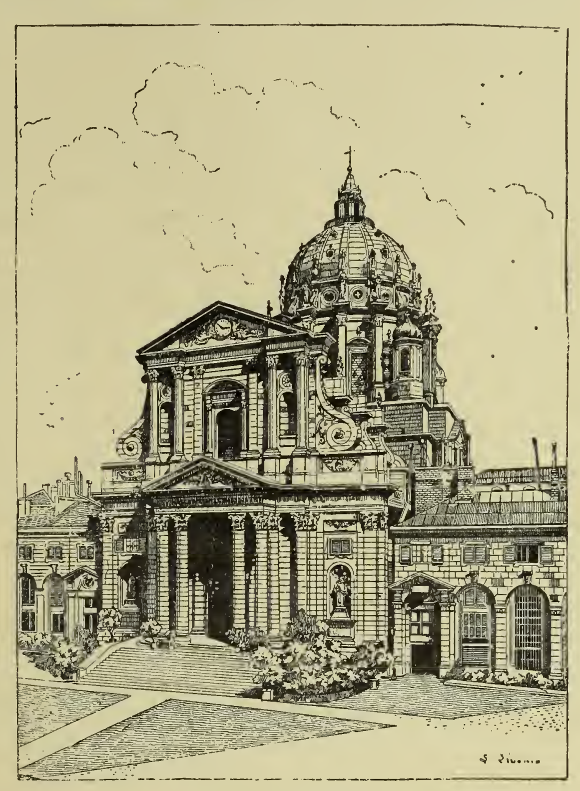


Fig. 11. — Mansart : Le Val-de-Grâce.

Jacques Sarrazin (1588-1660), à la fois peintre et sculpteur, fut recteur de l'Académie Royale et, dans la *Vie des Hommes illustres* de France, Perrault en fait le plus grand éloge. Un séjour de dix-huit ans en Italie le révéla à ses contemporains et à lui-même. Paris vantait les nombreux ouvrages dus à sa main, — des figures de *Saints* pour Notre-Dame, pour l'église des Jésuites (*Monument du cœur de Louis XIII*),

[1] Francheville est de Cambrai, le compatriote de Jean de Bologne qui pourrait figurer ici. Mais l'auteur du célèbre *Mercure volant*, qui appartient plutôt au XVI[e] siècle, a vécu en Italie où sont ses œuvres les plus nombreuses : son style, qui rappelle peu celui de Michel-Ange, son maître, conserve pourtant quelque chose de français.

des *Crucifix*, — le *Tombeau* de Henri de Condé et celui du cardinal de Bérulle, — à Versailles : Romulus, Rémus et la louve ; à Marly : les *Enfants à la chèvre*. Son chef-d'œuvre reste les huit belles *Cariatides* colossales, groupées deux à deux, qui décorent le Pavillon de l'Horloge (Louvre). Au Musée : un *Saint Pierre*, une *Madeleine*.

Plus méconnu encore que F. Anguier et que Sarrazin est Guillaume Dupré (? — ?), auteur du primitif *Henri IV* du Pont-Neuf (le cheval était de l'italien Tacca (+ 1640), les *Esclaves* de bronze par Francheville) et surtout de merveilleuses médailles (*Henri IV et Marie de Médicis* de 1603 ; *Louis XIII* de 1623 avec la belle figure de la *Justice* assise, au revers ; le *Marc-Antoine*). Le liégeois Jean Varin ou Warin (1604-1672), son élève, ne l'égala point en ce genre, malgré les témoignages contemporains. Le Musée du Louvre possède de lui un *Buste de Louis XIII*, bronze. A Versailles, un Louis XIV. L'orfèvre Pierre Germain (1647-1684) représenta sur des médailles d'or les *Conquêtes du Roi*.

Pendant le règne de Louis XIV, tout remonte au Roi, comme tout descend de lui. Les arts se font les historiographes de la Royauté. Si l'on excepte quelques œuvres rares, il s'agit d'immortaliser la gloire du trône ou d'embellir la demeure royale.

L'art n'est plus religieux : il se fait courtisan. Il esquive un peu la nature dans le sens de l'amabilité décorative, amabilité encore lourde, plus lourde qu'au siècle suivant, en raison du souci de rester noble. La statuaire sous Louis XIV est en effet une statuaire décorative, une statuaire de parcs royaux surtout. Il suit de là que dans l'école tout marche à l'unisson. Jamais les arts n'ont été unis à ce point, — enrégimentés. Il ne faut point oublier que Lebrun est là qui commande, dirige, donne au besoin le modèle pour que rien ne détonne dans l'ensemble : il en résulte un effet de « masse », une nécessité de voir le tout pour comprendre le détail [1].

L'art sous Louis XIV, c'est Versailles.

[1] A l'étranger, la statuaire subit aussi une modification dans un sens de décoration. On cherche à plaire plutôt qu'à émouvoir. En Italie, l'Algarde (1602-1654), sculpteur et architecte, sort de l'école des Carrache (comme tout le XVIIe siècle indirectement). Auteur de *Saint Ignace* et du grand *Autel* de Saint-Nicolas Tolentin, il laisse, à Rome, un *Saint Philippe de Néri*, une *Décollation de saint Paul* et le beau bas-relief d'*Attila*.

Pour la décoration de Versailles travaillent Lerambert (1614-1670, *Satyres et Bacchantes*), Lehongre (1628-1690, allégories de *Rivières*, l'*Air*), Balthazard Marsy (1628-1674, figures du *Bassin de Latone*), Gaspard Marsy (1624-1681, le *Midi*). Certains groupes sont dus à des collaborations. On cite encore Tuby dit le Romain (1620-1700, allégories de *Rivières*, figures en plomb du *Char du Soleil*, *Flore*, *Vases*), Regnauldin (1622-1706, allégories de *Rivières, Cérès*, *Toilette d'Apollon* avec Girardon, l'*Automne*), Legros (1629-1714, l'*Eau*, l'*Aube*), Coyzevox (1460-1720, *Vases*, *Allégories*), Girardon (*Saturne*, *Enlèvement de Proserpine*, *Toilette d'Apollon*, *Diane et ses nymphes*, l'*Hiver*).

Girardon et Coyzevox sont les plus célèbres — après Puget.

Girardon (1628-1715), l'homme de la grâce qui pourtant, dans un mausolée à Saint-Germain-des-Prés, avait eu l'audace de représenter la Mort par un squelette, est l'auteur d'un chef-d'œuvre : le *Tombeau de Richelieu* à la Sorbonne. La composition est très belle, trop belle peut-être, trop « composée ». Le cardinal couché, le buste relevé, semble s'offrir à Dieu, tandis que, derrière lui, le soutient la Religion dont la silhouette s'harmonise habilement avec une console qui la porte. Aux pieds du cardinal, abîmée dans la douleur et merveilleusement drapée en une attitude de désespoir, une figure allégorique pleure. Outre la beauté des personnages pris isolément, il faut admirer la superbe allure décorative de l'ensemble si bien harmonisée avec les courbes et les saillies fournies par le tombeau lui-même, qui sert de support.

Coyzevox (1640-1720) dut le surnom de « Van Dyck de la sculpture » à son talent dans le portrait. Le Louvre possède de lui, en ce genre, les bustes de *Richelieu* et de *Condé* : ce dernier bronze, d'une vigoureuse facture, montre une sincérité qui est peu ordinaire dans les bustes du

Il arrange ses draperies en plis maniérés, avec des mouvements qui « font bien », mais sont peu naturels. C'est un styliste.

De même le Bernin (1598-1680) à la fois sculpteur, architecte et peintre, auteur, à dix-sept ans, d'*Apollon et Daphné*, puis plus tard de la *Fontaine* de la place Navone, de nombreux tombeaux de papes, d'une belle *Sainte Thérèse*. Comme architecte on lui doit la colonnade de Saint-Pierre, verbïage de colonnes. Il est tout entier dans sa *Chaire* de Saint-Pierre, compliquée, contorsionnée, surchargée, baroque. Il est l'homme à la mode. Louis XIV l'appellera pour donner une façade au Louvre, une façade tournée vers l'Est, non-sens quand on avait la belle perspective du fleuve qui réclamait, attendait.

temps. Malgré sa renommée comme portraitiste, Coyzevox semble avoir été le sculpteur préféré pour les mausolées : ceux qu'on cite de lui sont très nombreux (*Lenôtre*, à Saint-Roch ; *Colbert*, à Saint-Eustache, *Lebrun* à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc.). Le Louvre en possède un, celui de *Mazarin*, d'une belle composition sévère, avec le cardinal en marbre blanc, à genoux sur un tombeau de marbre noir avec, dans le bas, trois grandes figures allégoriques assises, la *Sagesse*, la *Paix* (qui éteint et renverse la torche des combats), la *Royauté*, qui pleure son fidèle serviteur[1]. Les célèbres *Chevaux ailés* des Tuileries (avec la Renommée et Mercure pour cavaliers) sont de Coyzevox, comme la *Duchesse de Bourgogne*, en Diane chasseresse qui, portrait allégorique, a quelque chose du style du XVIII[e] siècle.

Lorsque le cavalier Bernin, appelé en France par Louis XIV, débarqua à Toulon et y vit les *Atlantes* colossaux de l'Hôtel de Ville, il demanda le nom de l'auteur et dit : « Il est inutile d'appeler chez soi des étrangers, quand on a des artistes capables de telles merveilles ». L'auteur était Pierre Puget (1622-1694). Au Musée de Marine, on peut voir une riche décoration en bois sculpté et doré pour l'extérieur des navires : c'est dans ce genre que, à seize ans, débuta Puget qui vécut éloigné de Versailles, à Toulon où il était « directeur de la décoration des vaisseaux ». Puget, c'est la force, la grandeur large : il aboutit à un effet décoratif sans l'avoir cherché. On sent quelque chose de l'esprit de Michel-Ange dans ce puissant *Milon de Crotone* dont tout le monde a l'image dans l'esprit. Dans la *Peste à Milan*, règne une pathétique simplicité. Le *Persée* délivrant Andromède montre une face particulière du génie de Puget. La fougue de Persée et la grâce presque mignonne d'Andromède se font valoir réciproquement par constraste[2].

Les deux étapes de l'architecture au XVII[e] siècle, si l'on s'en tient aux édifices types, sont le palais du *Luxembourg* (style Louis XIII) et l'église du *Val-de-Grâce* (style Louis XIV). Le *Luxembourg*, français de plan, de disposition, avec sa cour quadrangulaire, ses corps de bâti-

[1] Au Louvre : le *Berger et le petit satyre*, une *Vénus* accroupie, le *Rhône*, grande et et belle figure allégorique.

[2] L'Italie, où il séjourna, possède des œuvres de Puget. A Gênes : *Saint Sébastien* et *Alexandre Sauli* (à S. Maria in Carignano).

ments, ses pavillons d'angles, sa façade, la forme de ses toits, est comme flamand d'impression, de sensation[1], avec cet abus des boursouflures, des bossages, des anneaux cerclant les colonnes. L'ensemble est beau,

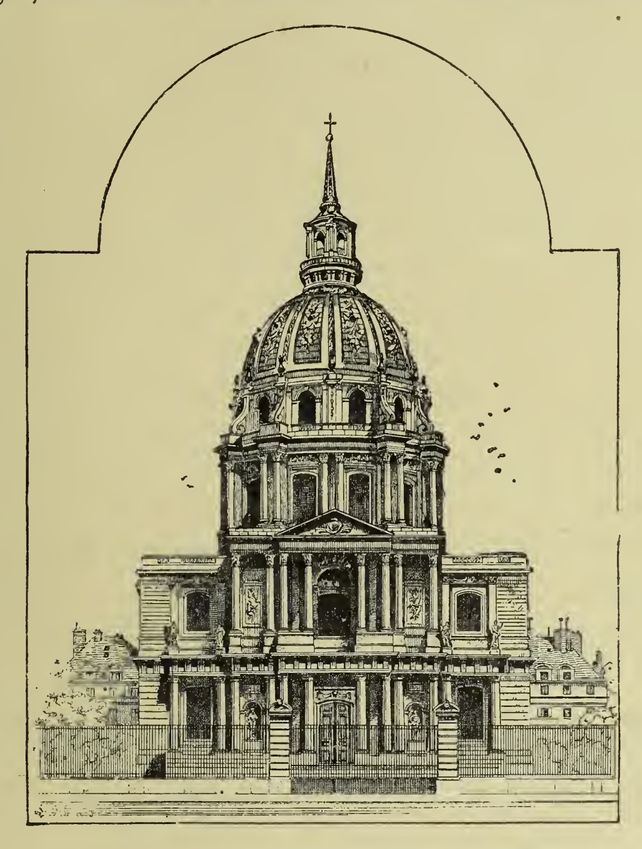


Fig. 12. — Hardouin-Mansart : Hôtel des Invalides.

mais les détails ont un air de tristesse, de lourdeur, de renforcement qui fait peine, donne à penser à une forteresse plus qu'à un palais. Le portique d'entrée, trop compliqué de colonnes et de corniches heurtées, est à la fois trop important pour une porte et trop petit pour servir de

[1] Nous disons « flamand de sensation ». La Flandre dont l'esprit domine alors l'Europe, la Flandre qui a Rubens dont la France vers ce temps reçoit la visite, sera ainsi toute en rengorgements de courbes, en abus de reliefs pansus. Les bossages s'étaient déjà vus aux colonnes des Tuileries de Delorme. La Flandre sera imitée plus heureusement dans l'architecture privée (Place Royale, Place Dauphine) dans le mélange heureux des matériaux brique et pierre, en évitant les toits biscornus flamands pour les grands toits pyramidaux d'ardoises.

centre entre les pavillons d'angles. Il est vrai que la façade, dans la conception de l'auteur[1], était sur les jardins. Vers le même temps naît le style dit style jésuite, style cosmopolite qu'on trouve dans toute l'Europe, avec ses redondances compliquées, ses recherches de courbes, ses volutes : le jésuite Ange Martel (1569-1641) dit Martel l'Ange ou Martellange donne, dans ce style, le dessin de l'église Saint-Paul (Paris), Le style Louis XIV au contraire se rapproche du style méridional de l'Europe, par le portique, le dôme, la colonne[2].

Le *Portail de Saint-Gervais* par S. de Brosse (1616) fait prévoir le style Louis XIV. Les ordres y sont (dorique, ionique et corinthien); l'entrée forme portique à fronton. L'étage du haut est accoté de courbes qui font songer déjà aux ailerons (et sont justifiées par le fronton courbe du haut). La seconde étape vers le style Louis XIV est l'église de la *Sorbonne* (1635-1653) par Lemercier (1590-1660), inférieure au portail de Saint-Gervais pour les deux parties du bas. Il semble, avec ce portique en l'air, que l'entrée soit au premier étage au milieu de la façade. Les ailerons s'accentuent en consoles renversées et de fortes membrures soutiennent et accentuent l'ascension de la coupole. Le pavillon de l'Horloge (Louvre), par le même artiste, est moins célèbre et plus beau. Le

[1] Salomon (et non Jacques) de Brosse (? — 1626) : *Luxembourg* (1611) ; *Portrait de Saint-Gervais* (1616); *Salle des Pas Perdus* (palais de Justice) 1622.

[2] L'évolution est visible ainsi que la cause. Dans le palais *Saint-Jean de Latran* à Rome, Fontana (1543-1607) reste dans le style florentin, le style de la Renaissance. Ce palais en outre est une vraie maison, habitable, à nombreuses baies, sans faux étages ; les *Nouvelles Procuracies* de Venise par Scamozzi (1552-1616), élégantes, raffinées, sont divisées en étages utiles. Le placage d'une façade sans correspondance avec la division intérieure commence avec le portique dont Maderno (1556-1629) gâte Saint-Pierre de Rome. On arrive aux colonnes inutiles encadrant des baies sans fonctions. Notre architecture Louis XIII, en ce sens, était plus raisonnable : elle venait d'un pays utilitaire, de la Flandre. L'habitation, quelle qu'elle soit, doit être habitable. On en vint à la colonne pour la colonne : on fit des colonnes pour porter des « pots à feu ». Il faut avouer que, malgré son grand effet décoratif, la *Colonnade du Louvre* de Perrault (1613-1688) n'est pas sans soulever des objections. L'abus manifeste est dans le portique en fer-à-cheval que le Bernin arrondit devant Saint-Pierre de Rome, régiment de colonnes oisives sur quatre rangs, — 284 colonnes et 88 piliers! Et puis il y a le dôme qui est l'obsession! Toute église aura son dôme comme Saint-Pierre de Rome : le XVII[e] siècle est le siècle des coupoles. Après le Bernin (1589-1680) triomphera l'école de Borromini (1599-1667) qui bouleverse, renverse, — une acrobatie de pierres, des clochers en spirale, des consoles à l'envers, le bizarre devenant l'original.

Val-de-Grâce, qui, par plusieurs détails, rappelle l'église de Lemercier, est le chef-d'œuvre du style Louis XIV. L'effet de la coupole est des plus



Fig. 13. — F. Blondel : La porte Saint-Denis.

grands ; elle se dresse par l'effort des pilastres extérieurs qui jaillissent de l'édifice. La façade comporte les deux ordres superposés, — deux frontons : celui du bas, plus petit, ce qui étonne. Les caractéristiques grandes consoles renversées, formant ailerons dans le vide des angles, se retrouvent derrière les statues qui servent d'amortissements aux pilastres du dôme. En haut les pots à feu, caractéristiques aussi du style. Le Val-de-Grâce est l'œuvre de Mansart (1598-1666) à qui l'on doit l'innovation des « mansardes ».

Son neveu, Hardouin-Mansart (1647-1708) fut un plus gros personnage officiel, mais ne le valant point, malgré la beauté de l'*Église des Invalides*. Si, pour juger le palais de Versailles, on s'abstrait des détails de la décoration, si l'on met de côté la chapelle, beau morceau plus royal que religieux, si l'on cherche à ramener à un ensemble l'édifice de Louis XIV, on est obligé d'avouer, devant ces cours, ces grilles, ces déserts où les bâtiments se rapprochent ici, se séparent là, véritables manœuvres de bataillons de pierres, que l'œuvre de Hardouin-Mansart a bien mérité ce sobriquet de « favori sans mérite » que lui donnèrent les contemporains et que la façade est bien « le pigeon à ailes d'aigle » avec son corps central maigre entre les côtés lourds. C'est bien un peu la note dominante : ce palais, c'est le symbole de la royauté d'alors, c'est Louis XIV lui-même, le Louis XIV que peindra Rigaud en 1701, avec ce manteau royal débordant, encombrant, laissant à peine place à la personne même.

Parmi les portes de Paris, plusieurs ont disparu. Il en reste deux. La porte Saint-Denis, arc de triomphe élevé à la gloire de Louis XIV à la suite des guerres de Hollande, est l'œuvre de François Blondel (1618-1688), œuvre très originale avec les deux sortes de pyramides qui se plaquent sur les montants, — avec des trophées, des boucliers et des figures colossales, ici la *Hollande* humiliée sur le lion blessé et là le fleuve *Rhin* étonné, statues commencées par Girardon sur les indications de Blondel et achevées par Michel Anguier (1614-1686), inférieur à son frère François, mais plus doué dans le sens de la force (*Amphitrite*, au Louvre). La porte Saint-Martin (1674) est d'un élève de Blondel, Pierre Bullet (1639-1716) : dans les sculptures (de Bogaert-Desjardins, 1640-1694, G. Marsy, Lehongre et Legros, auteur des belles Saisons au Louvre), on remarque le bizarre *Louis XIV* (en perruque) figuré nu en Hercule, la massue à la main.

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVIIIe siècle.

Le XVIIIe siècle est un siècle de décorateurs.

La période gothique nous a montré l'ensemble commandant le détail, les dispositions architecturales descendant de l'édifice jusque dans les petitesses de l'ameublement et de l'orfèvrerie. Avec le XVIIIe siècle, le mouvement et la dépendance se font en sens inverse : du détail ornemental part l'art tout entier. Le « bibelot » domine et impose ses caprices aux arts plus sérieux. L'architecture, la sculpture, la peinture, tout est et veut être décoratif.

L'art de ce temps cherche à plaire et non à émouvoir.

La fin du règne de Louis XIV et la Régence sont la période de transition en ce sens que cette période précède celle où triomphe le style Louis XV. C'est une détente par rapport à ce qui précède ; ce n'est pourtant pas la préface nécessaire de ce qui suit. Nous aurons à parler plus amplement de la Régence pour les arts décoratifs, qu'il suffise de dire ici que certaines de ses qualités de force et de sobriété sont contradictoires avec les caractères de l'art (notamment de l'architecture) au milieu du XVIIIe siècle.

Après la Régence vient le règne de Louis XV, tout en caprices, en fantaisies d'art amuseur. La réaction violente aura lieu avec l'époque de Louis XVI, l'art deviendra pastoral ou bourgeois, mais dans les deux cas, moralisateur. Il cherche alors sa morale dans les idylles, dans Gess-

ner, dans J.-J. Rousseau ; il la cherchera bientôt dans Plutarque, dans l'antiquité guerrière et républicaine.

L'architecture religieuse, en abandonnant les formes du style ogival, avait un peu cessé d'être chrétienne et religieuse. Ces dômes, ces portiques, ces colonnes, ces ordres, tout cela était païen : tout cela avait célébré les faux dieux. Donner à tout cela une place dans l'église sous prétexte de beauté, c'était déplacer l'idéal, le transposer d'idéal de foi en idéal de beauté indifférente et sceptique. Devant l'église neuve on songeait moins à Dieu qu'au talent de l'architecte, talent dont le vulgaire démêlait mal la personnalité et l'originalité sous les redites perpétuelles de colonnes, de portiques et de dômes.

Et puis on réparait, on remaniait les anciennes églises : les occasions d'en construire de nouvelles étaient relativement peu fréquentes, aussi bien ici que dans le reste de l'Europe. Les rois, par contre, étalaient leur magnificence dans des palais : chacun d'eux voulait son Versailles. Les courtisans suivaient le goût royal. On aurait rougi d'un vieux château comme d'un costume qui ne serait plus à la mode.

Une nouvelle classe sociale surgit. Les enrichis, les parvenus sont nombreux. Les tripoteurs d'affaires, les agioteurs, les financiers imposent leur humiliante égalité. N'a-t-on pas vu le Roi-Soleil se promenant, aimable, avec le traitant Samuel Bernard? Ce Bernard restera en faveur jusqu'à sa mort (1739) et de gros personnages seront ses obligés. Ces enrichis singent les nobles, se parent de leurs dépouilles. Ils sont parmi les rois du jour. *Turcaret*, la comédie de Lesage, est de 1709 [1].

Ces fortunes subites, dues peut-être à quelque hausse ou quelque baisse de la banque de Law et des marchés de la rue Quincampoix, sont entre les mains de gens pressés de jouir, ne comptant pas, plus grossiers, plus matériels d'idéal que cette noblesse dont ils prennent déjà la place et dont ils ont l'argent. On veut du luxe et du confortable.

Le confortable, c'est ce qu'avaient ignoré les temps précédents et ce dont s'inquiètera le xviiie siècle. On grelottait dans l'obscurité des

[1] Quel chemin parcouru depuis 1670! Le *Bourgeois gentilhomme* dont se moque Molière est risible, mais inoffensif: il n'en est pas de même de *Turcaret*. Et puis quel mélange des classes déjà ! Le théâtre de Marivaux nous met sous les yeux des valets déguisés en seigneurs et qu'on ne reconnaît pas. Figaro, à la veille de la Révolution, sera encore une sorte de valet.

immenses pièces des châteaux du Moyen Age. Cela change lors de la Renaissance, mais peu sensiblement. Le XVIe et le XVIIe siècle ignorent l'usage des parquets jusqu'en 1670, date où le bois remplace le carrelage glissant, dur et froid. Tout était en beauté extérieure : on aurait dit de gens sales qui seraient bien habillés.

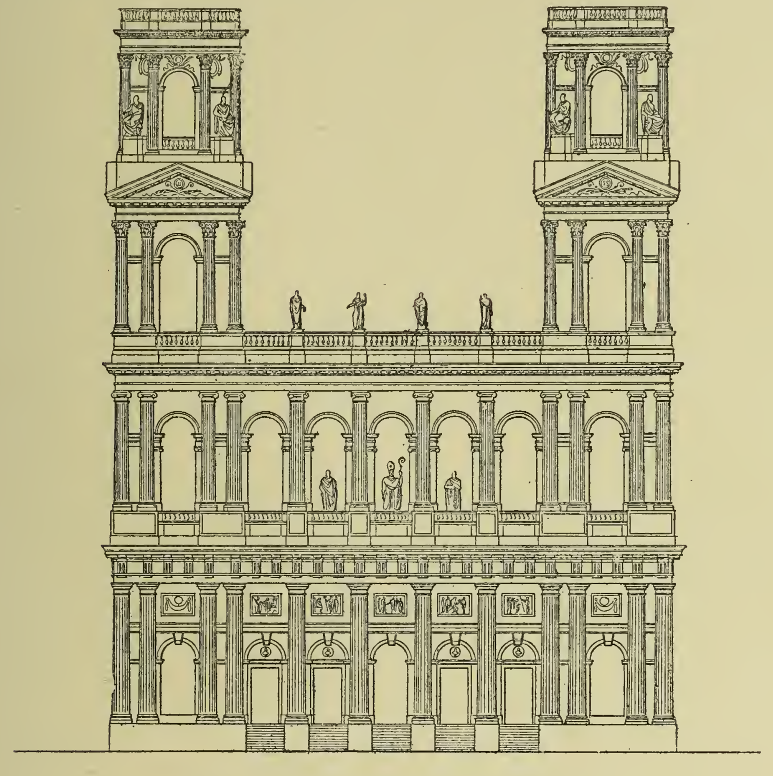


Fig. 1. — Servandoni : Saint-Sulpice.

Cette envie de confortable impose une attention plus grande touchant la disposition des pièces, leur éclairage, leur aération, les dégagements, les couloirs. L'art de bâtir qui a eu ses critiques et ses docteurs dans Lemuet (1591-1669), qui les a dans Desgodets (1653-1728), vient d'être discuté, élucidé dans le beau *Traité d'architecture* de Daviler (1653-1700), logique et lumineux.

C'est une fureur. Partout s'élèvent des châteaux dans les verdures, des hôtels dans la ville. C'est le temps des « petites maisons » dans les

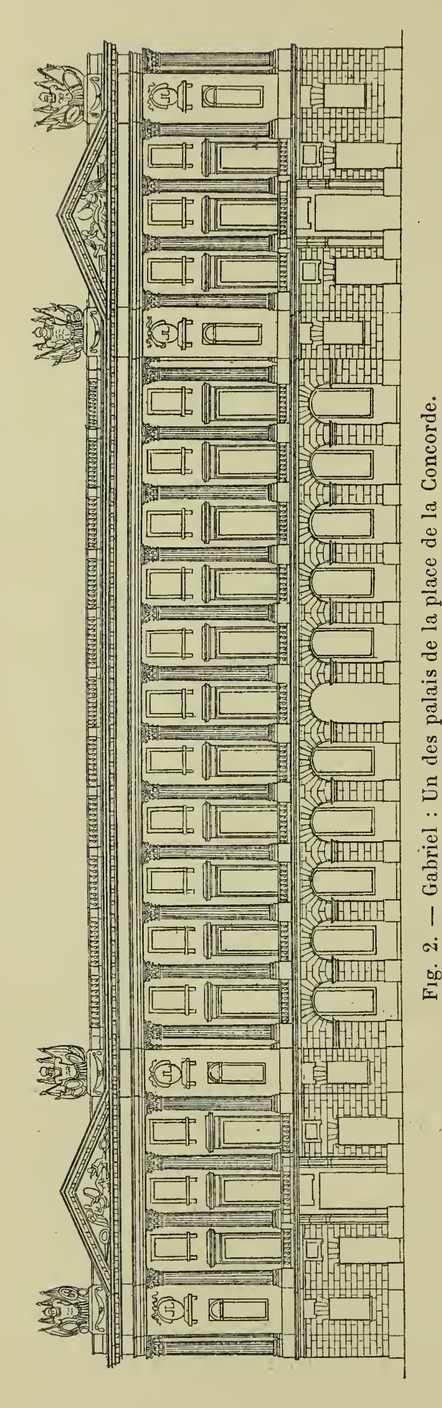


Fig. 2. — Gabriel : Un des palais de la place de la Concorde.

environs de la capitale, riches villas dont les noms disent l'esprit de construction : Bagatelle, Folie, Brimborion, Bijou, etc. Robert de Cotte (1656-1735) premier architecte et intendant des Bâtiments du roi, auteur du portail de Saint-Roch de Paris, de l'évêché de Verdun, est l'architecte des hôtels. Boffrand (1667-1754) a la spécialité des châteaux. Oppenord (1672-1742) est le plus « moderne ». Ce fils d'ébéniste taille la pierre comme on taillerait le bois. On cite ses baldaquins d'autel ; il aime le contourné, le tordu : il lance la vogue de la rocaille et, par ses fantaisies, mérite le surnom de Borromini français [1].

Les lignes en S, en arbalète, en accolade, les contours « violonnés » dominent dans les encadrements, dans les formes. Il y a toujours quelque chose qui chevauche irrégulièrement sur l'axe : la ligne verticale qui passe au milieu des choses ne les divise plus en deux moitiés pareilles, symétriques.

Il est évident que certains genres se prêtent peu à ces caprices. Lorsque Servandoni (1695-1766) dessinera la façade de *Saint-Sulpice* (commencée par Le Vau), il prendra à tâche de

[1] Nous reviendrons sur la rocaille et son origine, à propos des arts décoratifs. Il ne faut pas la confondre avec la coquille qui est symétrique.

faire oublier qu'il est le décorateur qui a travaillé dix-huit ans pour l'Opéra et pour les fêtes publiques et qu'il a été admis à l'Académie (1731) comme peintre-paysagiste. Cette façade (1749) offre ceci de doublement original que l'on n'y trouve point l'habituel portique à fronton

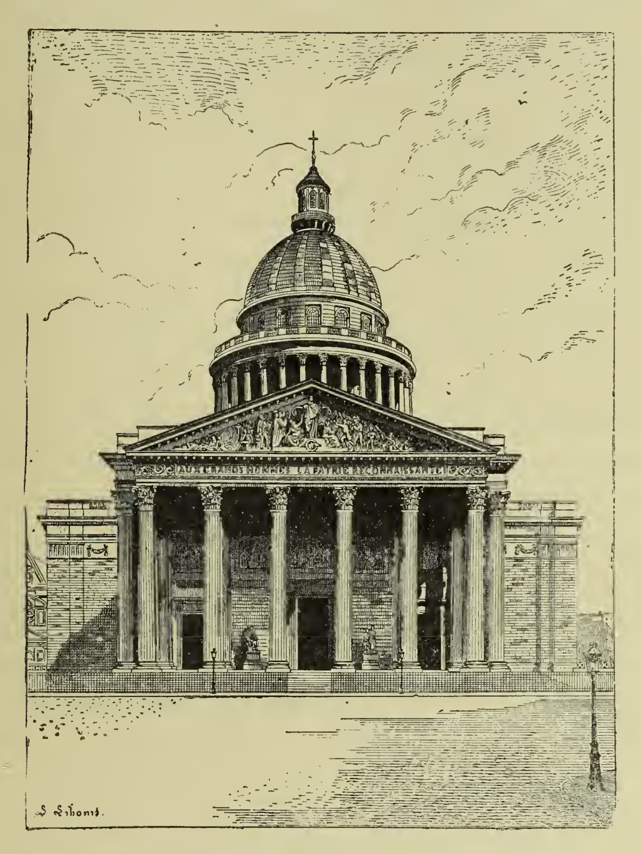


Fig. 3. — Soufflot : Panthéon.

et que les colonnes du bas, belles, élancées, fortes et légères, sont plus proches de la vérité du dorique grec (encore inconnu). Sur une colonnade formant une seule ligne, la corniche porte une colonnade ionique. Logiquement les colonnes sont geminées là où est l'effort pour soutenir les tours. Ces tours continuent l'édifice [1]. Chacune d'elles se compose de deux étages : le premier, un édicule à quatre faces et quatre frontons

[1] Elles sont postérieures, mais semblent avoir fait partie de la conception de Servandoni.

triangulaires, porte le second en forme de belvédère à colonnes, couronné d'une balustrade et accoté de statues. Entre les tours, Servandoni avait construit un fronton qui a disparu. Les tours, avec leurs petits temples superposés, ne font point la beauté de cette façade, impressionnante surtout par les proportions des deux ordres du bas.

Cette originalité dans l'emploi d'éléments connus (colonnes grecques ou romaines) échappe au public. Elle est pourtant manifeste, si l'on compare avec la célèbre colonnade du Louvre, par Perrault, les deux *palais* (1772) qui se font pendant, place de la Concorde, sur les côtés de la rue Royale. La comparaison n'est point au désavantage de l'œuvre de Gabriel (1698-1782), auteur aussi de l'*École militaire*.

La *Monnaie* (1771-1775), avec la beauté sévère de sa façade, illustre le nom d'Antoine (1733-1801). L'*École de médecine* (1769) par Gondouin (1737-1818), accueillie par des critiques, est d'une disposition originale avec les vides de la grille entre les pavillons angulaires et la porte centrale, le tout couronné d'un attique continu : puis une cour carrée présente dans le fond un joli portique à 7 colonnes qui ouvre l'hémicycle de l'amphithéâtre.

Le *Panthéon* est plus célèbre que tout cela. Il le doit à la place favorable, dégagée et dominante, qu'il occupe; il le doit aussi à la beauté hardie de l'œuvre de Soufflot (1713-1781). Élevé (1764-1790) en exécution d'un vœu de Louis XV, il devait former la châsse colossale de Sainte-Geneviève. De là le plan en croix grecque, le plan peu adapté aux cérémonies du culte, plan où l'autel fut malaisé à placer; de là la facilité avec laquelle l'édifice s'est accommodé à sa destination nouvelle (destination pour laquelle on a bouché des baies, ce qui a donné les grandes surfaces nues en accord avec la nouvelle destination). On admire surtout le portique, surtout la coupole qui, dans les airs, semble légère à cause de la couronne de colonnes qui forme étage au-dessous, l'entoure, l'accompagne sans la porter. Parmi les monuments inspirés par Saint-Pierre de Rome et son dôme, le Panthéon est peut-être le plus beau [1].

[1] Le Saint-Paul de Wren (le Panthéon anglais) a eu la même ambition, mais avec des complications d'étages injustifiables. Dans un sens d'élégance, la *Superga*, de Turin par Ivara (1685-1735) est une œuvre très remarquable avec le dôme non plus au centre, mais débordant, s'avançant jusque sur le portique même, tandis que, sur

Le goût classique revint à la mode sous Louis XVI. La découverte des ruines de Pompéi (1755), la publication illustrée éditée de 1755 à 1792, les voyages des artistes en Italie, le séjour qu'y fit Vien, la mission qu'y envoya M[me] de Pompadour, ramèneront le style antique, plus grec que romain, grec de tendance surtout, parce qu'on ignorait encore le véritable style grec. C'était un grec naïf, doux, idyllique. En Angleterre, les



Fig. 4. — Watteau : La partie carrée.

frères Adams exercèrent en ce sens l'action la plus considérable. Chez nous le résultat fut le retour de la ligne droite, du symétrique, de l'ovale, des médaillons, des guirlandes de fleurettes, des attributs pastoraux, des petits amours moins malicieux que ceux du peintre Boucher. La colonne préférée fut l'ionique. Point de prétentieuses superpositions d'étages. On se veut simple, on se croit simple. Les colorations ont la candeur

les côtés, les ailes en retrait dressent de jolis clochers. Du XVIII[e] siècle, en un autre genre, date le palais de *la Consulta*, à Rome, par Fuga (1699-1780).

des tons clairs et presque partout le blanc à peine mêlé domine dans les céladons. Le *Palais de la Légion d'Honneur* (1786) autrefois hôtel particulier (hôtel de Salm) est un aimable échantillon du style, échantillon du à Pierre Rousseau (1750 —?) Le pavillon de Hanovre (1760) est de Chevotet (1698-1772). Le château de *Bagatelle* (1780) est de Bélanger (1744-1818). Il reste peu de chose des constructions (d'ailleurs rares) de l'époque[1].



Fig. 5. — Lancret : Fête champêtre.

Ces demeures aimables du XVIIIe siècle appelaient la peinture, mais une peinture sans autre prétention que d'évoquer de riantes pensées pour l'heure présente. Dans les panneaux, dans les dessus de portes, entre les moulures capricieuses de la menuiserie, s'encadraient des sujets légers, de petits amours roses et joufflus jouant parmi les attributs et les accessoires, sur des fonds de petits nuages de convention. Parfois c'était quelque vue d'un site artificiel, quelque échappée sur une nature factice qui sentait la poudre de riz.

Dans le tableau indépendant, isolé, qui ne fait point partie de la décoration fixe, tout cela se retrouve. On se repose des guerriers solennels, du romain boursouflé de Louis XIV. La détente a lieu de bonne heure. Le plus caractéristique représentant de ce goût aimable est Watteau (1684-1721), un peintre de génie, — le peintre des *Fêtes galantes*. Ses petits personnages, spirituels et fins, sortis de la comédie

[1] Les *Trianons*, que l'on mentionne couramment, ne sont pas tous deux de cette époque. Le *Grand Trianon* remonte à 1688 et à Hardouin Mansart. Le péristyle est de R. de Cotte au commencement du XVIIIe siècle. Le *Petit Trianon* seul est du temps de Louis XVI ; Heurtault, architecte (1765-1824), y travailla ainsi que R. Mique (1728-1794) qui fit le *Temple de l'Amour* et les bâtiments rustiques.

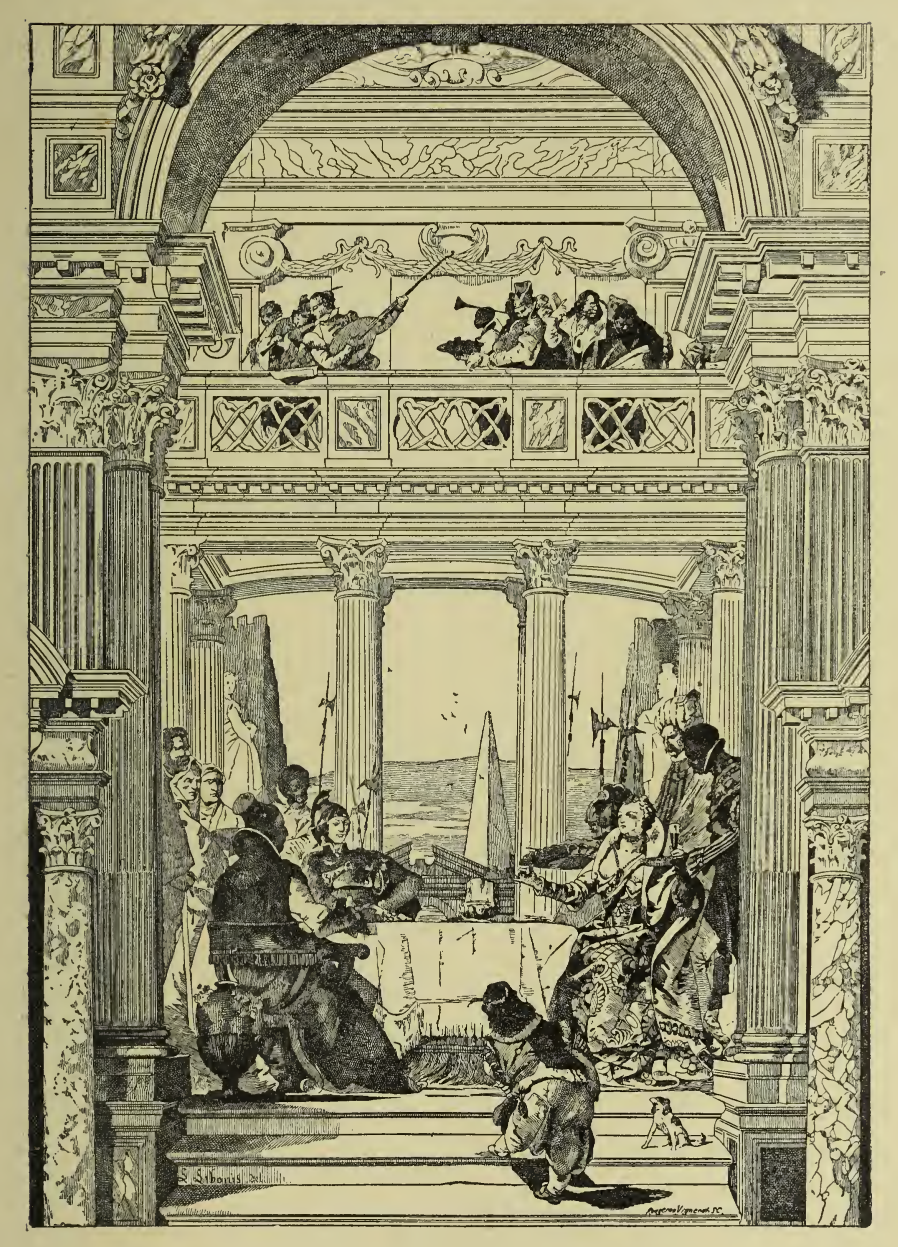


Fig. 6. — Tiépolo : Antoine et Cléopâtre (fresque).

italienne, se meuvent, se promènent, causent, dansent, jouent dans le décor de parcs féeriques aux verdures bleues : on dirait d'une comédie proverbe de Musset, où sous l'amabilité légère de la surface se devine

une pointe d'ironie sceptique. Watteau est tout entier dans *l'Embarquement pour Cythère* (Louvre et Berlin). Le *Gilles* (Louvre) a plus de philosophie.

A Watteau se rattachent Lancret et Pater.

Lancret (1690-1743), son ami, reste son imitateur dans ses *Idylles* peu rustiques, relevées parfois par un ragoût de vice d'une verve polissonne. Pater (1696-1736), comme son maître, s'exerce dans les « *fêtes galantes* » mais tous deux, Pater et Lancret, demeurent de beaucoup inférieurs à Watteau.

Ce genre léger se continuera en Fragonard (1732-1806), élève de Boucher. Peintre égaré dans l'histoire, il s'inspire de Watteau. Il met une verve singulière dans ses toiles badines. La « *Chemise* » (Louvre) est comme un conte de La Fontaine au pinceau.

C'est dans ces artistes que le XVIIIe siècle s'est le mieux reconnu. Le sculpteur Clodion, tardif, contemporain de Fragonard, dans ses spirituelles « *terres cuites* », fera dire à la sculpture la même chanson, — leste et grivoise.

L'organisation administrative des Beaux-Arts maintenait cependant une tradition officielle difficile à délaisser. Les tendances décoratives se manifestent pourtant déjà chez les Coypel. Noël Coypel (1628-1707) et ses deux fils, Antoine Coypel (1661-1722) et Noël Nicolas Coypel (1690-1734) traitaient déjà les sujets historiques en véritables décorateurs : on dirait que ce n'est point le fait historique qu'ils peignent, mais quelque scène de théâtre où le fait serait joué et représenté [1].

[1] L'Italie, elle aussi, s'éprend de l'art aimable sans prétentiou autre que celle de plaire et de charmer ; mais, tandis que Batoni (1708-1787) est un païen égaré dans le genre religieux, le vénitien Tiépolo (1692-1769) donne à la décoration une grandeur d'impression dont elle ne semblait point susceptible : son *Saint Jacques* à cheval et tenant la bannière (Saint-Eustache, à Venise) montre la splendeur de Véronèse, une splendeur moins vide, avec quelque chose d'épique. La sculpture italienne, pendant ce XVIIIe siècle, marque déjà sa tendance au tour de force de métier, parfois aux dépens de l'expression et du style. Cependant la statue tumulaire de Sainte-Marie-la-Piété (à Naples) connue sous le nom du *Vicieux désabusé*, est un beau morceau du gênois Queiroli ; le prince Sansevero y est figuré enveloppé dans les mailles d'un filet dont il cherche à se dégager. Dans sa statue la *princesse Sansevero* est représentée debout couverte d'un voile qui laisse deviner et comme transparaître le corps et le visage : l'œuvre est belle de difficulté vaincue ; elle sauve le nom de l'auteur, le sculpteur vénitien Corradini.



Fig. 7. — Boucher : Les Charmes de la vie champêtre.

Charles Parrocel (1688-1752), fils de Joseph, est le peintre des Conquêtes de Louis XV. Charles Delafosse (1636-1716), élève de Lebrun, a plus de facilité que de force, tandis que Santerre (1651-1717) étonne et détonne, par l'élégance sûre du dessin et de la couleur : la *Su-*

zanne (Louvre) est un joli morceau de nu par cet artiste principalement adonné au genre historique.



Fig. 8. — Rigaud : La Jeunesse et la Vieillesse.

Mais, ce qui domine le XVIIIe siècle, c'est l'idéal de Boucher (1704-1770), le « peintre des Grâces », préoccupé de plaire. Ses petits amours n'ont rien de naïf. Il énerve son dessin par la recherche des courbes et essaie de lui rendre la vigueur par la rougeur exagérée des carnations. Et pour-

tant on ne peut échapper au charme des pastorales et des allégories où s'amusa sa facilité extraordinaire. Il avait succédé à Carle Vanloo[1] dans



Fig. 9. — Quentin-Latour : Marquise de Pompadour (musée du Louvre).

la charge de premier peintre du roi; son activité fut presque égale à celle

[1] Carle Vanloo (1705-1765), le plus célèbre des nombreux Vanloo, a peint, à vingt-cinq ans, un chef-d'œuvre : le *Mariage de la Vierge* (Louvre). Son portrait de *Marie Leczinska,* reine de France, est une belle toile (1747).

de Lebrun au siècle précédent. Il a traité tous les genres, religieux, mythologique, paysages, décors, modèles de tapisseries, décoration de chaises à porteurs, plafonds, panneaux. Sa *Diane sortant du bain* (Louvre) est son chef-d'œuvre.

L'école de Boucher règnera jusqu'au temps de Vien, qui sera l'élève de Natoire (1700-1777), décoratif et gracieux (les *Trois Grâces*, au Louvre). Elle tombera définitivement dans le discrédit, quand David viendra. « N'est pas Boucher qui veut » dira ce dernier à ses élèves qui se moquaient de ceux qui faisaient du Boucher ou qui « vanlotaient » — le mot courait dans l'argot des ateliers.

Boucher avait été portraitiste : au Salon de 1757 se voyait le portrait qu'il avait fait de Mme de Pompadour. C'est par le portrait que le XVIIIe siècle esquivera ce qu'il y a d'artificiel dans l'idéal du « peintre des Grâces ». Sans doute, chez certains, il y aura un accommodement, un moyen terme : on truquera la vérité et la peinture aura ses « belles infidèles ».

Tout cela s'explique aisément. Ces portraits « allégorisés » où les belles dames, un croissant dans les cheveux et le sein découvert, figuraient en Diane chasseresse, se déguisaient en divinités de l'Olympe, ces portraits étaient la contre-partie des tableaux d'histoire et de mythologie tels qu'on les concevait alors. Pendant que les Vénus, les Diane et les divinités de l'Olympe sur les tableaux mythologiques n'étaient, par le type, les attitudes, rien autre chose que des dames du XVIIIe siècle, les dames du XVIIIe siècle se faisaient peindre en Vénus, en Diane et en divinités de l'Olympe. La différence qui permettait de distinguer était, outre le titre du tableau, l'isolement de la personne dans le portrait et encore y eut-il certains portraits collectifs de famille. Tout cela venait de loin, très probablement du temps où le Roi-Soleil et les princes ne dédaignaient point de danser dans les ballets des pièces de Molière, sous le costume et les attributs de personnages mythologiques. La sculpture elle même s'y était prêtée et nous avons eu à parler de la *Duchesse de Bourgogne en Diane chasseresse* par Coysevox. Cela durera jusque vers la fin du XVIIIe siècle[1].

[1] Dans la collection San Donato figurait un groupe, en biscuit de Sèvres, d'après un modèle de Pajou, représentant Marie-Antoinette presque nue, en Vénus, assise sur des dauphins et tenant le jeune Dauphin, son fils.

Raoux (1677-1734) peignit de ces portraits « allégorisés » ou « historiés », double qualification qu'on leur donnait. Il passe pour l'inventeur de ces « naïades, ces nymphes, ces Amphitrite, ces Muses » de circonstance, qui ont aussi leur vogue sur les peintures des bonbonnières et



Fig. 10. — Joseph Vernet : La tempête.

des boîtes de poches, décoration qui a son maître en Klingstedt (1657-1734) surnommé le « Raphaël des tabatières ».

Nattier (1685-1766) quitte, vers 1720, la grande décoration pour le portrait. Toute la cour, tous les hommes en vue forment sa clientèle. Sa renommée a pâli.

François de Troy (1645-1730) était renommé : toutes les femmes louaient la ressemblance de ses portraits, où son pinceau « trichait » complaisamment. Louis Tocqué (1696-1772) était le portraitiste des reines et des princesses. Le Louvre a de lui une *Marie Leczinska* en pied.

On vantait l'habileté extraordinaire de l'artiste dans le rendu des accessoires et notamment des étoffes, — dans lesquels il noie un peu ses personnages, le principal.

Mais les deux maîtres sont Rigaud et Largillière.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743) excelle dans le portrait d'homme et a reçu le surnom de «Van Dyck français ». Il peignit les plus grands personnages de son temps avec une manière ample, large, une grande solidité de dessin et une vérité saisissante, disent ses contemporains. Son *Louis XIV*, son *Bossuet*, son *Philippe V*, le portrait de sa mère, *Desjardins*, *Lebrun* et *Mignard*, *Hardouin-Mansart*, le *cardinal de Polignac*, sont parmi les plus beaux morceaux du Louvre.



Fig. 11. — Hubert-Robert : Ruines.

Largillière (1656-1746) fut son contemporain et son rival. Sa manière est plus aisée mais plus lâche : il serre moins la réalité que Rigaud ; il interprète plus qu'il ne rend. Son pinceau gras a quelque chose de flamand qui s'explique par l'influence de son maître.

Le pastel faisait concurrence à l'huile. Vivien (1657-1735), élève de Lebrun, dans des portraits en pied, de grandeur naturelle, groupait parfois des familles en des sujets empruntés à l'histoire ou à la mythologie. On vantait à la fois la vigueur et la fraîcheur de ses pastels. Sa renommée n'était pourtant point comparable à la gloire de Quentin-Latour (1704-1788), dont le portrait de *Madame de Pompadour* (au Louvre) est un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre du pastel[1].

[1] Le pastel était déjà employé au XVI[e] siècle : Dumonstier, dont nous avons parlé, s'est servi du pastel dans ses portraits. Robert Nanteuil (1630-1678), Ant. Masson (1636-1702), sont des pastellistes. Il y a du pastel dans les croquis d'Ant. Coypel. Vivien fut admis à l'Académie (1701) avec le titre de peintre de portraits au pastel. En 1720, Rosalba Carriera (1675-1757), vénitienne, fit à Paris un voyage et un séjour qui furent un triomphe pour l'artiste et pour le pastel où elle était renommée. Les noms sont

Les animaux ou du moins ceux auxquels s'intéressent les grands seigneurs amoureux de la chasse, ont leurs portraitistes. Desportes (1661-1743) est le peintre attitré des meutes du roi. Il y apporte un souci de vérité qui sent la Flandre (il était l'élève d'un flamand). Il conserve à la postérité les traits des courtisans à quatre pattes du « chenil royal », de *Diane*, de *Blonde*, de *Bonne*, *Nonne*, *Ponne*, de *Folle*, de *Zette*, tous les ancêtres d'Azor. Dans les fonds de ses chasses, les paysages sont curieusement étudiés et rendus : la nature ose y risquer la tête, — hardie dans ce siècle de factice. Desportes, sur le tard peignit joliment les fleurs et les fruits



Fig. 12. — Vien : Le modèle endormi.

Oudry (1686-1755) prit sa place, accompagna Louis XV dans ses chasses, fit le portrait de *Mitte*, de *Turlu*, les levrettes favorites, — aida à relever la manufacture de tapisseries de Beauvais, dont il devint directeur et pour laquelle il donna des modèles (notamment les *Fables de la Fontaine*).

La nature ne touche guère l'art, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où Rousseau viendra, — jusqu'au moment de la *Nouvelle Héloïse;* alors tout le monde se piquera d'être « sensible », on ne rencontrera que des hommes de la nature. Cependant les sciences physiques et naturelles étaient à l'ordre

nombreux au XVIIIe siècle. Perroneau (1715-1783), Alexis Loir (1712-1785), le grand Chardin (1699-1779), Mme Roslin (1734-1772), Mme Guiard (1743-1803), les suédois Hall (1739-1793), Lundberg (1694-1786), — puis l'anglais Russel (1774-1806), — puis Boze, Prud'hon, Girodet, Mme Vigée-Lebrun, Lawrence. Le suisse Liotard (1702-1776), miniaturiste et émailleur, est l'auteur de la jolie *Chocolatière* de Dresde.

Les graveurs, auteurs d'estampes séparées ou de gracieuses vignettes, foisonnent Vers la fin du siècle, on enrichira l'art de procédés nouveaux imitant la peinture. Moreau le Jeune (1741-1814) représente avec esprit les grandes cérémonies royales (*Fête pour Mme Dubarry*, *Mariage de Louis XVI*, *Sacre de Louis XVI*); Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) croque les scènes des Tuileries, du Pont Neuf; Eisen (1720-1778) illustre les livres d'aimables petites scènes enlevées d'une pointe spirituelle.

du jour et nous aurons à noter leur influence sur la formation du style Louis XV. L'art ne regarde point au dehors des agréables demeures. Pas un paysagiste de valeur. N'avons-nous pas dit qu'en raison de ses décors d'Opéra, Servandoni était entré à l'Académie comme paysagiste? Le paysage, c'est le décor. Dans Watteau, c'est déjà cela. Le « parc français », c'était (dans un sens de grandeur d'apparat) la grandeur soumise à l'étiquette des cours, taillée, rognée, frisée presque. Tout cela avait succédé aux jardins, avait même été contemporain des jardins où les corbeilles, les pelouses et les plates-bandes étaient des « broderies », — des rinceaux qui devaient leur couleur aux couleurs variées des sables et des briques pilées.

Cependant, au Salon, on commence à remarquer des toiles qui viennent d'Italie et portent la signature de Joseph Vernet (1714-1789). L'artiste revient en 1753. Savant, méthodique, observateur infatigable, il recherche les « effets » de calme et de tempête, de clair de lune ou de brouillard, dans des tableaux un peu froids, un peu secs, plutôt traités que sentis. Le roi lui commande les « vues » des principaux *ports de France*. Le Louvre en contient dix-sept d'une belle (trop belle) composition, où la largeur d'effet du ciel est contrebalancée par le fourmillement des personnages qui peuplent le premier plan [1].

Le règne de Louis XV vit le déclin de Boucher. Vien (1716-1809) commença la réaction. Épris de l'antiquité qu'il avait étudiée à Rome, il exerça une influence prodigieuse par l'atelier qu'il ouvrit d'abord à Paris (vers 1754) et où se pressèrent les élèves, — influence doublée plus tard (1771) par les fonctions de directeur de l'École française de Rome pendant dix ans. Les œuvres de Vien ne diffèrent pas notamment de la tradition française ; il semble seulement qu'il renoue la chaîne avec l'art du XVIIe siècle en protestant contre l'idéal de Boucher. La *Prédication de saint Denis* n'annonce pas ce qui va venir. Par son enseignement, il montra aux autres la route où il n'avait point la force de s'engager.

De cet enseignement sortira David, sans doute ; mais ce qui trouvera son expression, son chef et son drapeau en David, c'est toute cette agitation qui remue le cœur du XVIIIe siècle.

[1] Hubert-Robert (1733-1808), dans une note décorative mélancolique, peint des vues de *ruines* pittoresques empruntées aux campagnes de l'Italie et aux environs de Rome.

La *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, en même temps qu'elle soulevait des questions de morale sociale, offrait ceci d'original qu'elle prenait son sujet dans un milieu bourgeois. Il n'y a point que des rois et des princes. Tout le monde ne vit point dans le grand jour de l'histoire. L'intimité du foyer le plus modeste a ses drames, ses comédies, ses



Fig. 13. — Greuze : L'Accordée de village.

passions, — son intérêt. Le succès inimaginable du livre retourna les esprits. C'est le temps où Diderot écrit une « tragédie bourgeoise ». C'est le temps de Greuze.

Greuze (1725-1805) est un sentimental qui peint des drames bourgeois. Ses tableaux sont des scènes à nombreux personnages : il est naïf, grave, bonhomme. Certaines œuvres se font pendant ou plutôt suite, comme le prologue et le dénouement, — la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni* (Louvre). L'anglais Hogarth avait traité de ces suites ; mais dans un esprit amer, satirique, d'un rire qui fait mal. Greuze émeut et instruit

sans chercher à plaire ou du moins en ne cherchant à plaire que dans la mesure où il nous plaît d'être émus, — comme au drame où il nous plaît de pleurer. Ce plaisir qu'il éveille est toujours mêlé d'émotion, — comme dans *l'Accordée du village*. La *Cruche cassée*, si touchante, n'est pas sans quelque chose d'équivoque où se devine l'intention d'une leçon, d'un enseignement.

Ces anecdotes familières, mais moins compliquées de mise en scène, nous les revoyons sous le pinceau de l'étonnant Chardin (1699-1779), l'égal des plus grands Hollandais, le maître de la lumière et du clair obscur aux ombres vivantes. Son *Bénédicité*, sa *Mère laborieuse* (Louvre), sa *Cuisinière* (Munich) témoignent de sa supériorité sur Greuze, dont les tableaux touffus, encombrés, manquent un peu d'air. Chardin est un des plus grands peintres de l'atmosphère et un coloriste admirable, qu'il peigne de vulgaires ustensiles ou quelque desserte ; il donne la vie aux choses inanimées.

La sculpture reste longtemps la sculpture des parcs : les statues sont destinées à dresser leur silhouette dans la fuite des perspectives soulignées par la blancheur des balustrades, le long des vastes pelouses rectangulaires étalées entre les masses vertes des grands arbres. Le XVIIIe siècle, après le XVIIe, a « joué » de l'eau comme on ne le sait plus faire. Les grands et calmes bassins « doublaient » le ciel en le réfléchissant et faisaient à la brise trembler en clartés tressaillantes les statues et les vases qui ornaient le pourtour. L'eau mettait là vie partout, s'élançait en jets hardis ou retombait en nappes d'argent sur les marches des cascades. Et c'était quelque groupe mouvementé de divinités marines, quelque cortège (pierre ou plomb) de Neptune ou d'Amphitrite émergeant au centre ; ou, dans le haut, dominant la descente où bavaient les franges brillantes, trônaient des allégories de fleuves. Tout cela parmi les allées prolongées en perspectives vraies ou feintes, en ah ! ah ! comme on disait, — avec les lointains éclairés des carrefours en étoiles, — le « parterre d'eau » faisant la contre-partie avec les parterres de gazons bordés de caisses d'orangers, — Versailles, Saint-Cloud.

L'individualisme du portrait modelé ou sculpté modifiera ces tendances vers la seconde moitié du XVIIIe siècle. On reste décorateur jusque vers 1750.



Fig. 14. — Chardin : Le Bénédicité.

Avec les lyonnais Coustou, les neveux et les élèves du grand Coysevox, la force un peu lourde du siècle précédent fait place à une grâce aisée et légère, plus raffinée dans l'expression, peut-être moins sincère dans l'ensemble de la facture : le règne du joli commence.

Nicolas Coustou (1658-1733) est l'auteur du *Vœu de Louis XIII* à Notre-Dame, où cette statue faisait pendant au *Vœu de Louis XIV* par Coysevox. Les Tuileries possèdent le groupe la *Seine* et la *Marne* et deux *Vénus*. A l'Hôtel de ville de Lyon est la figure de la *Saône* (bronze), et il y a de lui des *Tritons* au Parc de Versailles. Guillaume Coustou (1677-1746) est supérieur par la fermeté du dessin et le naturel. Frédéric le Grand exagérait peut-être en disant que c'était Praxitèle. On connaît de lui *Daphné*, le groupe l'*Océan et la Méditerranée*, un *Bacchus*, un *Louis XV*. Au Louvre est une curieuse *Marie Leczinska* en déesse (en Junon), beau morceau digne de l'auteur des superbes *Chevaux de Marly* qui se cabrent à l'entrée des Champs-Élysées et qui doivent leur nom à leur séjour à Marly où ils avaient remplacé les *Chevaux ailés* de Coysevox, transportés à l'entrée des Tuileries en 1719. Si l'on faisait une histoire de la figuration du cheval dans l'art, les *Chevaux de Marly* y assureraient à G. Coustou une des premières places, — peut-être la première [1].



Fig. 15. — Houdon : Voltaire.

Dans le jardin des Tuileries, *Enée portant Anchise* consacre le nom de Pierre Lepautre (1659-1744) et montre un artiste demeuré fidèle au style du siècle précédent. Avec les frères Sigisbert Adam (1700-1759) et Sébastien Adam (1705-1778) la statuaire est moins redondante, a des modelés plus fermes (de Sigisbert, la *Seine* et la *Marne*, à Saint-Cloud ;

[1] Slodtz (1705-1764) qui dut son surnom de Michel-Ange à sa précocité, passa la plus grande partie de sa vie en Italie. Son *Saint Bruno* (Saint-Pierre de Rome) et son tombeau de *Languet* (Saint-Sulpice de Paris) sont loin de justifier cette appellation.

Neptune et Amphitrite, à Versailles). Sébastien dégénère en violence théâtrale dans son *Prométhée* (Louvre).

Les Coustou ne devaient être effacés que par leur élève Bouchardon (1698-1762). Son *Louis XV* de la place de la Concorde a été détruit en 1792. Le cheval était digne du ciseau de G. Coustou[1], mais il reste de Bouchardon deux belles œuvres, le gracieux *Amour* se taillant un arc dans la massue d'Hercule (Louvre) et les belles figures décoratives de la *Fontaine de la rue de Grenelle* (1746). Des motifs architecturaux, formant un hémicycle avec statues des *Saisons* et bas-reliefs, entourent une sorte de portique sur le devant duquel se détache en marbre blanc le beau groupe de la *Ville de Paris* entre la *Seine* et la *Marne*.

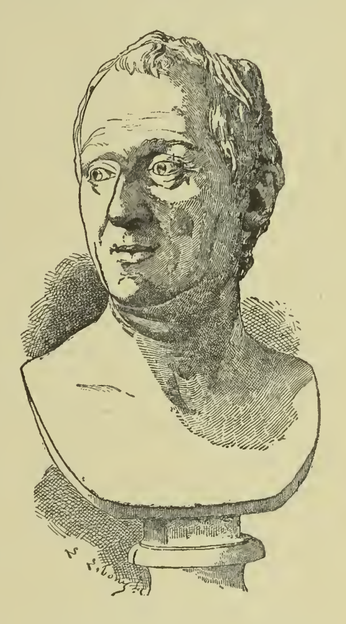


Fig. 16. — Houdon : Diderot.

La *Fontaine* de la rue de Grenelle et les *Chevaux de Marly* sont les œuvres de sculpture les plus « populaires » de 1700 à 1750, les œuvres dont le titre suffit à éveiller l'image dans le plus grand nombre d'esprits. Les morceaux de ce genre deviennent plus nombreux à partir de ce moment. En fait l'artiste ne date que par l'œuvre et, parmi ceux que nous avons à nommer maintenant, certains vivront jusque dans le XIXe siècle (Houdon meurt en 1828); mais, par la période féconde de leur existence, ils datent du XVIIIe siècle et même, par le sens de leur effort novateur, se rattachent à l'époque qui précède l'école de David en la préparant.

En 1751 paraît le *Mercure* rattachant ses talonnières (Louvre), œuvre de Pigalle (1714-1785). Protégé de Mme de Pompadour, il sculpta pour elle le groupe de l'*Amour* et l'*Amitié*. Sa statue du *Silence*, la *Vénus*, le *Mercure* que Louis XV envoya en cadeau à Frédéric de Prusse, sont moins célèbres que le *Tombeau du maréchal de Saxe* (à Strasbourg), un peu théâtral et d'un mouvement exagéré surtout pour un tombeau.

[1] Une réduction en bronze est au Musée du Louvre.

Pigalle ne s'astreint d'ailleurs à aucun idéal particulier et varie sa manière. Il vise à la pureté antique dans son *Mercure* et est d'un réalisme pénible dans le *Voltaire* septuagénaire qu'il représenta nu (Institut).

Falconet (1716-1791) est un raisonneur. Il a laissé de curieuses réflexions sur la sculpture. Son chef-d'œuvre, la statue équestre (1766) de *Pierre le Grand*, statue colossale en bronze (Saint-Pétersbourg), lui demanda douze ans. Saint-Roch possède de lui une belle *Agonie du Christ ;* mais cet artiste, de force et de vigueur, a l'étrange fortune d'être surtout connu par sa jolie *Baigneuse* (1757, Louvre) aimable et naïve. La *Vénus* d'Allegrain (1710-1795) est comme le pendant de cette *Baigneuse* et, dans la même tendance de charme et de sensualité, on peut ranger l'*Amalthée* (1791) de Julien (1731-1804).

Mais cette fin du XVIIIe siècle, c'est l'individualisme du portrait, sincère, véridique (jusqu'à la brutalité avec le *Voltaire* de Pigalle).

Tout cela n'est pas encore dans Pajou (1730-1809) le portraitiste renommé. Aux Salons, ses bustes en terre cuite étaient parmi les plus regardés. Il avait la spécialité des grands personnages de la Cour. Dans son œuvre copieuse, la postérité a mis à part sa *Madame Dubarry* (1771), avec la jolie tête, relevée en une crânerie un peu gamine, mélange piquant de noblesse d'emprunt, voulue, qui a peine à ne pas trahir ses origines populaires et son allure native.

Mais le buste, c'est Houdon (1741-1828). Sa *Frileuse* (1783, Montpellier), sa *Diane* (1783, Louvre), son *Écorché*, son *Voltaire assis* (1779) sont parmi les œuvres les plus reproduites et les plus vulgarisées par les réductions et les moulages. L'Italie, où il a longtemps séjourné, possède de ses œuvres (*Saint Bruno*, à Rome). L'Amérique l'appela pour reproduire l'effigie de *Washington*. Le Louvre est riche en bustes de cet artiste consciencieux et fouilleur, apprêté dans les morceaux d'apparat, moins cependant que tous ses contemporains, mais sincère, véridique dans le buste où il est inimitable. Le portrait de l'abbé *Aubert* (Louvre) est un chef-d'œuvre auquel nuit le peu de célébrité du modèle ; celui de *Diderot* est d'une puissance superbe ; c'est la vie même, une expression admirable de vigueur intellectuelle. Houdon a reproduit dignement les traits de celui qui dans *ses Salons* avait été le précurseur, — la vigie signalant l'horizon nouveau.

L'Art Anglais.

Pour la généralité des histoires de l'art, l'Angleterre ne compte guère qu'à partir du début du xviiie siècle, parce que c'est surtout de la peinture qu'on s'occupe. Nous verrons cependant que, là même, il n'est point absolument juste de passer sous silence les essais, plus que les essais, des époques antérieures. En tout cas, pour l'architecture, la Grande-Bretagne mérite une place importante dans l'art européen et cela dès les origines.

La période historique proprement dite débute par une période confuse, pleine d'hypothèses. L'antiquité connut mal ces pays éloignés du centre du monde et séparés par des mers peu sûres. Les écrivains anciens, qui mentionnent la Grande-Bretagne avant la conquête romaine, en parlent comme d'une région toute sauvage, habitée par des barbares qui se peignaient le corps de couleur bleue. Le mot « Britannia » serait dérivé d'un mot celtique « berith » qui signifierait « peint ». Les habitations étaient des sortes de huttes, ne différaient guère de celles des Gaulois et présentaient l'aspect de grandes cabanes cylindriques n'ayant qu'une porte pour toute ouverture.

En l'an 55 avant l'ère chrétienne, une première invasion introduisit les Romains dans la grande île et, environ cent ans plus tard, tout le sud était occupé par eux. Cette occupation dure jusqu'en 407. Il n'y eut jamais au monde de peuple plus civilisateur que les Romains. La légion, quand elle suspendait sa marche sur le sol ennemi, établissait son camp d'après un type invariable où tout était prévu, fixé d'avance. Il en était

de même pour l'organisation des pays où s'implantait le Romain conquérant : l'administration calquée sur un type prévu, fixe, constant, imposait son cadre, sa hiérarchie, son mécanisme de fonctions subordonnées. Dans cette région méridionale de l'Angleterre, les mœurs romaines se répandirent, pénétrèrent profondément, — moins qu'en Gaule pourtant.

« Notre habillement même fut en honneur et la toge fut à la mode... On eut des bains, des portiques, des repas raffinés », écrit Tacite, gendre de cet Agricola qui avait consommé la conquête. Les monuments qui s'élevèrent alors furent construits d'après le style et d'après les procédés de construction romaine, mais avec l'aide d'ouvriers indigènes qui apprirent ces procédés (notamment l'appareil des pierres) et s'imprégnèrent de ce style.



Fig. 1. — Candélabre de Glocester (orfèvrerie anglaise, XIIe siècle).

Le progrès de la culture intellectuelle dut également être considérable, puisque (aux VIIe et VIIIe siècles) l'Angleterre fut assez riche de science pour fournir à l'Europe des hommes comme Boniface, qui civilisa la Germanie, et Alcuin, qui fonda les écoles de Charlemagne. Les semences romaines avaient germé ! Sans doute la période saxonne (qui vient après la période anglo-romaine) n'a rien de comparable à l'art classique ; mais tout ce qu'on rencontre en elle de recherche dans le sens de la beauté et du luxe, tout ce qu'on y trouve d'habileté de métier, de connaissance de procédés, tout cela vient de la conquête romaine. Quelques pièces d'orfèvrerie avec dorures, émaux et mosaïques, subsistent encore.

L'apogée fut le règne d'Alfred le Grand, au IXe siècle. On possède (à Oxford et au British Museum de Londres) deux curieux *bijoux* qui remontent à cette époque. L'un est un émail champlevé, l'autre un émail cloisonné.

La conquête danoise ramène la barbarie. Les régions scandinaves et danoises en étaient presque à l'enfance de l'âge préhistorique. Cependant, malgré le recul des arts en Angleterre, l'architecture élève des édifices habilement construits au point de vue du métier et qui, massifs avec

leurs piliers énormes, s'ornent d'éléments géométriques, simples, mêlés de représentations de monstres grimaçants.

L'invasion et la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie constituent le fait dominant, le fait capital de l'histoire de l'art britannique. En 1066, c'est toute une civilisation nouvelle qui traverse la Manche à la suite de l'envahisseur. Guillaume amène ses artistes, ses architectes. On a tout à refaire dans le pays dévasté par la guerre. Les nouveaux venus veulent retrouver leur patrie sur le sol étranger. La *Cathédrale de Cantorbéry*, rebâtie en 1070, par Lanfranc, abbé de Caen, reproduit Saint-Étienne de Caen (avec une voûte en bois). Lorsque, après une incendie, il sera nécessaire (1174) de reconstruire l'œuvre de Lanfranc, on s'adressera à un immigré, à Guillaume de Sens. De cette époque datent la *Tour Blanche* de Londres, les *Cathédrales de Rochester, de Chichester, de Durham, de Norwich*, élevées dans un espace de dix-sept ans (1077-1094). Les arcades y sont cintrées (en demi-cercle), le plafond est plat; de nombreuses voûtes sont en bois. Deux caractéristiques distinguent le style anglais de son contemporain continental, — la longueur démesurée de la nef et la forme des clochers. Ces derniers sont plus aigus, plus pointus, forment un angle d'un moindre nombre de degrés. On remarque fréquemment une tour plantée à l'intersection de la nef et du transept. L'architecture des châteaux affectionne le

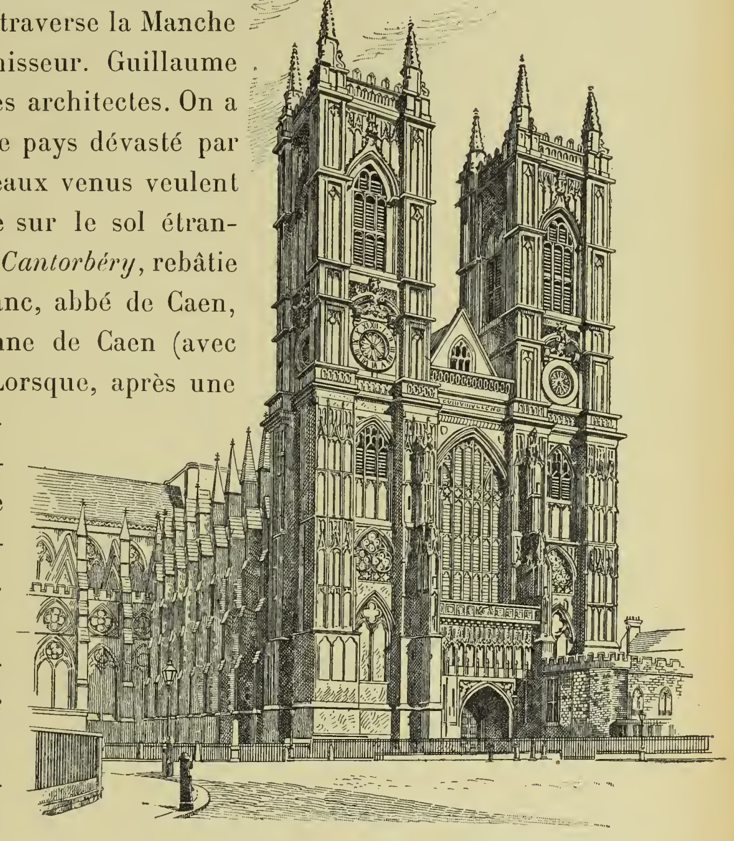


Fig. 2. — Le gothique perpendiculaire anglais. L'abbaye de Westminster.

donjon rond. De vastes salles se superposent, chacune occupe un étage entier. Si le donjon est rond, les tours angulaires sont le plus souvent carrées. Les villes sont bâties en bois pour la généralité des maisons.

L'orfèvrerie anglaise est réputée (*Candélabre de Glocester*, au South-Kensington, et *Châsse de Saint-Monaghan*). Les inventaires de l'époque mentionnent souvent, pour les pièces d'orfèvrerie, la « fabrication anglaise », « opus anglicum ».

A cette période dite de l'art normand ou anglo-normand (1066-1189) succède le « early english » ou « anglais primitif ». Le plein-cintre roman est délaissé. Le style gothique pur, déjà visible dans le chœur de la *Cathédrale de Lincoln*, dans des parties de *l'Abbaye de Westminster*, triomphe dans la très belle *Cathédrale de Salisbury* (1220-1258). La sculpture donne déjà de belles figures tombales. A citer, dans l'art décoratif, la *Châsse d'Édouard le Confesseur* (1269), en bois, actuellement à Westminster. L'orfèvrerie est tout architecturale de formes d'ensemble et de détails d'ornement. Londres avait une corporation laïque d'orfèvres dès 1180.

Le gothique « ornementé » (environ 1250-1460) correspond au style flamboyant continental : il le précède pourtant et, ici, l'Angleterre est en avance. Les édifices se font élégants d'une élégance exubérante et compliquée. L'architecture, qui donne à l'orfèvrerie ses formes, semble recevoir le contre-coup de son influence. Les églises sont de véritables châsses. La *Chapelle primitive* du Palais-Royal de Westminster, la *Cathédrale de Wells*, la jolie *Chapelle de King's Collège*, *Peterborough*, etc., sont de ce temps. Dans certaines baies (*Cathédrale de Lincoln*, par exemple) les nervures courbes qui découpent la pierre rappellent celles de feuilles. C'est le gothique fleuri (florid english) qui règnera jusque vers 1509.

Mais trois choses sont purement anglaises dans le style et la période d'art qui nous occupent : le style perpendiculaire, les plafonds en bois et la silhouette des clochers.

Le « perpendicular style » est une modification du gothique, modification qui se manifeste de deux façons. On n'a guère tenu compte que de la première quand on a dit, comme quelques-uns, que les lignes verticales en s'accentuant ajoutaient à l'impression d'ascension et de montée particulière au style ogival. Ce « perpendiculaire » règne surtout dans

les découpures des baies et dans la décoration sculptée du bois. Dans l'art continental, sous l'ogive du haut s'encadrent d'autres ogives ; les retombées, les points de départ de ces arcs gothiques reposent sur des sortes de colonnettes frêles, amenuisées en nervures. Ces soutiens s'arrêtent à l'endroit d'où partent les courbes des arcs, tandis que, dans le gothique anglais dit perpendiculaire, ces nervures continuent leurs

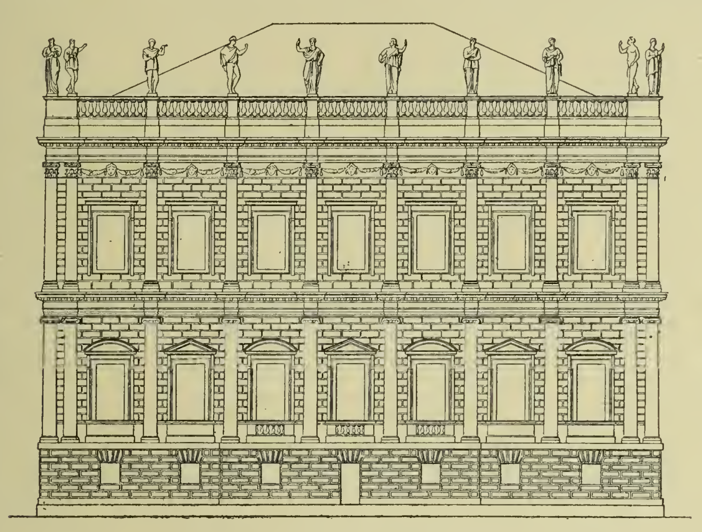


Fig. 3. — Inigo Jones : Façade de White-Hall, à Londres.

lignes droites jusqu'à la rencontre avec l'ogive supérieure et dernière qui embrasse toutes les autres, les encadre et les circonscrit. Il est évident qu'il y a là une accentuation dans l'impression de montée, mais cette accentuation (et c'est ce qu'il ne faut point omettre) est modérée et contredite, dans le style perpendiculaire, par l'emploi de lignes horizontales dont nous allons parler et qui sont également particulières à ce style anglais. En effet, dans les espaces laissés entre les nervures verticales, s'étagent régulièrement, comme des sortes de petites balustrades d'étagère, des nervures horizontales soulignées par des trilobes en ogives, ce qui fait que l'ensemble suggère l'idée de panneaux rectangulaires allongés et juxtaposés sur lesquels et dans lesquels on aurait plaqué des ogives. L'effet est d'une richesse sévère, un peu froide.

La *Chapelle Wolsey*, à Windsor, la *Porte de Rochester* présentent des exemples de ce style.

Les clochers gothiques anglais offrent également quelque chose de particulier dans leur silhouette plus pointue, où l'angle supérieur est plus aigu que dans les clochers du continent.

Les beaux plafonds en bois sculpté sont chose anglaise. Longtemps, plus longtemps qu'ailleurs, le bois avait collaboré avec la pierre dans la construction des églises. Dans le haut de la longue nef qui menait au chœur éclairé par une vaste fenêtre, s'étendait la charpente d'une voûte en bois. Cette voûte se décora de sculptures. D'ailleurs le travail du bois était en honneur, fournissait les châsses, des trônes même, et le *Tombeau d'Edouard III*, à Westminster, est couvert d'un très beau baldaquin de bois. C'est surtout pendant la période du style perpendiculaire que la sculpture des plafonds produisit ses plus belles œuvres aux dessins compliqués, riches à profusion, découpés en sortes de mailles, variant non seulement les lignes, mais les surfaces et les plans, se bombant comme des pelouses de jardins anglais, laissant tomber dans le vide, d'énormes trompes hardies et périlleuses. Le plafond de *Westminster Hall* est dû à un William Rufus (serait-ce le nom anglicisé et latinisé de Guillaume Leroux qui a travaillé au plafond de la Cathédrale de Rouen ?) L'Angleterre, à cette époque, a déjà ses statuaires indigènes, William Austin, Stevyns, Bourd, Lambespring, auteurs du *Monument du duc de Warwick* (à Westminster). La *Statue de Henri V*, à Oxford, les ornements du *Tombeau du duc de Pembroke*, à Westminster, sont du même temps.

L'orfèvrerie produit de belles pièces, comme la très élégante *Coupe de King's Lynn* (argent et émaux translucides).

Le style Tudor a pour caractéristique l'arc Tudor, sorte d'ogive écartelée en forme de diadème avec une pointe au milieu. Ce style, qui règne de 1485 à 1603 environ, présente certaines analogies, au début, avec son contemporain notre style Louis XII, et est, comme lui, une transition entre le gothique et la Renaissance. La *Chapelle de Henri VII* (1502-1520) en est un précieux échantillon.

Le règne de Henri VIII développe les arts. On possède les noms des maîtres-peintres (serjeants-painters) qu'il avait attachés à sa maison royale. Sans doute, à côté de quelques noms étrangers, figurent des noms purement anglais ; mais ce ne sont là que des élèves des artistes venus du dehors à l'appel du roi, comme Jean de Padoue, architecte italien, et

le grand peintre Holbein, qui devait séjourner dix-sept ans en Angleterre avant d'y mourir de la peste (1543).

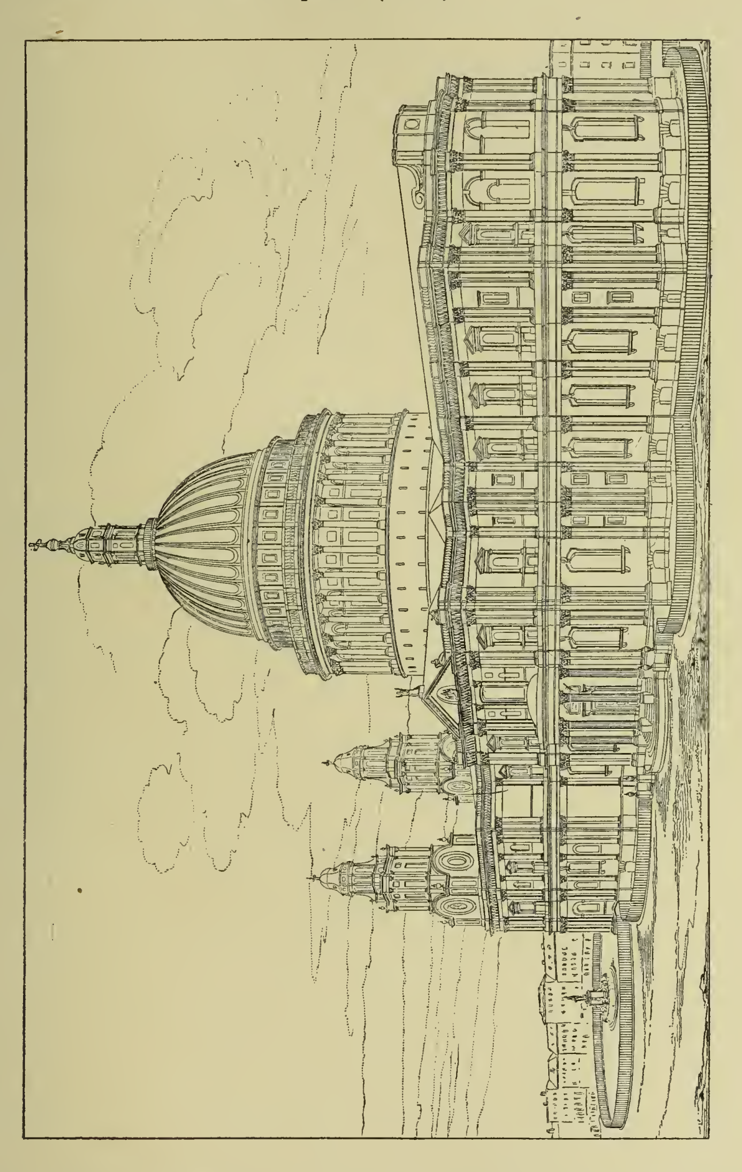


Fig. 4. — Christopher Wren : Eglise Saint-Paul, à Londres.

Cependant l'Angleterre fut longue à subir l'influence classique de la Renaissance. On pourrait même, dans une certaine mesure, dire qu'elle a « sauté » ce style ; en effet la décoration qui domine sous le règne d'Elisabeth ressemble plus au style Louis XIII qu'à celui de la Renais-

sance proprement dite. Les étrangers laissent des œuvres ; mais leur influence ne suscite aucun artiste de premier ordre. Théodor Havenius (de Clèves) construit *Caïus Collège*, à Oxford (1570), avec la très curieuse porte. Un sculpteur italien, Torrigiano, est chargé de l'exécution des *Tombeaux de Henri VII et de Marguerite*. Jean de Padoue, un autre Italien, élève dans un style classique un peu froid, le très beau palais de *Longleat*.

La Renaissance anglaise eut pour promoteur tardif l'architecte célèbre Inigo Jones (1572-1652) dont la date nous amène à la période des Stuarts. Jones et Wren sont les plus grands architectes de l'Angleterre. Ils se partagent les deux moitiés du XVIIe siècle.

Jones demanda à deux voyages en Italie la connaissance du style nouveau qui depuis longtemps déjà triomphait dans le reste de l'Europe. Au retour du second de ces voyages (1612), il dessina le plan du palais de *White-Hall*, où était éclatante la rupture avec la tradition anglaise. Par son fort développement en largeur, le Palais donnait l'idée d'une galerie. Les aménagements intérieurs (la cour avec ses cariatides, la salle du Banquet) y montrent un artiste qui ne songe pas qu'à la façade. Cet édifice est comme un jalon dans l'architecture anglaise : il est le chef-d'œuvre de Jones. C'est aussi la véritable manifestation de l'esprit architectural anglais. Après la déviation de Wren et de son école dans le sens du colossal, c'est là qu'on reviendra. A Webb, beau-fils de Jones, on attribue le *Greenwich Hospital* et aussi le type de l'hôtel privé tel qu'encore aujourd'hui on le retrouve immuable, avec le fossé qu'enjambe l'escalier coiffé d'un portique.

Si Charles Ier mérite les jugements sévères de l'histoire politique, les arts eurent en lui un protecteur éclairé. Sa collection de tableaux formait un Musée, sans égal alors. Les artistes furent traités par lui en amis. Van Dyck épouse la fille d'un lord. A côté des hôtes illustres, comme Van Dyck, comme Rubens, nombreux sont les étrangers de moindre importance. Van Dyck a son atelier et des élèves comme Dobson, Walker, James Gaudy. Jameson reçoit des leçons de Rubens. C'est le portrait qui est déjà le genre favori des peintres anglais. On cite John Hoskins, Samuel Cooper, son neveu (surnommé le « Van Dyck de la miniature »), Bacon et Pierre Oliver.

La Révolution de 1648 marque un arrêt, non point tant par l'effet de ses tendances politiques que par l'influence de son esprit religieux qui chasse le luxe des églises, des édifices et des intérieurs. Tout ce qui rappelle le catholicisme ou la royauté est détruit. Les collections royales sont vendues et dispersées. Cromwell, qui semble d'abord suivre à regret ce mouvement, Cromwell qui a posé devant le miniaturiste Cooper,



Fig. 5. — Hogarth : Scène du mariage à la mode.

devant Lely, devant Walker, Cromwell cherche des délais, traîne, puis rachète.

Les Stuarts reviennent de l'exil : une cour luxueuse se reforme autour du trône. Ces seigneurs qui la plupart s'étaient réfugiés en France y avaient pris les mœurs, les habitudes de faste de Louis XIV [1]. Tout d'ailleurs semblait à refaire, lorsque l'épouvantable incendie qui, en 1666, dévora à Londres 13.200 maisons et 50 églises, fit comme une

[1] Cette restauration de 1660 importe en Angleterre le style Louis XIV, exagéré dans le sens du grandiose et de l'ampleur lourde. Ce ne sont partout qu'acanthes larges démesurément. Des centres de fabrication céramique se créent, Lambeth, Pulham, Burslem, Stoke-upon-Trent.

table rase et fournit une ville entière à rebâtir. A la cité dont les maisons étaient autrefois surtout en bois, il fallait substituer une ville nouvelle. L'architecte anglais, Christopher Wren (1632-1723), esprit vaste et hardi versé dans toutes les connaissances, repasse la mer, se propose au roi. Il avait déjà construit le *Sheldonian Théâtre*, à Oxford (1664). Il relèvera la capitale et lui donnera son plus beau temple, cette *Cathédrale de Saint-Paul*, dont il voulait faire la rivale de Saint-Pierre de Rome, avec son dôme colossal, son portique, plan grandiose dont l'exécution devait durer trente-cinq ans (1675-1710). Pendant un demi-siècle, Wren fut le Le Brun de l'Angleterre, régenta, inspira, dirigea. Les édifices qu'on lui doit sont innombrables ; mais, parmi ses œuvres, à côté même de Saint-Paul, il faut faire une place à part pour le merveilleux clocher de *Bow Church*, le morceau où il s'est montré le plus artiste.

Toute l'école architecturale d'abord tend à imiter Wren, comme Wren a voulu imiter Michel-Ange et sa coupole. Les hôtels privés ont des façades d'édifices publics avec leurs colonnades et leurs portiques.

Pendant ce temps, la peinture toujours adonnée au portrait, cite quelques noms anglais, mais la vogue reste aux étrangers parmi lesquels le fade Peter Lely tient le premier rang. Lely avait vu Cromwell dans son atelier. « Peignez-moi au naturel, lui avait dit le farouche dictateur. Pas de flatterie ou pas un penny pour le portrait ! Regardez-moi bien toutes ces rugosités, ces boutons, ces verrues ! » Les modèles avaient changé ! C'était toute la cour frivole de Charles II qui faisait défiler chez les peintres les beautés à la mode. C'est le temps où tous « peignent les vivants qui les font vivre ». Un seul, original, Thornhill (1676-1731), ose aborder l'allégorie, décore la coupole de Saint-Paul (grisailles), les plafonds d'Hampton-Court et de l'Hôpital de Greenwich.

La sculpture est représentée par Grinling Gibbons qu'on croit d'origine hollandaise et qui travailla le bois dans un sens ornemental (*Chapelle de Windsor* et *Cathédrale Saint-Paul*). A *Guildhall* (Londres) sont des statues colossales de bois par Saunders, de la même époque.

Le règne de la reine Anne produit, surtout en orfèvrerie, un style qui correspond à notre style Régence, avec les ensembles d'une forme robuste, large, et une décoration à reliefs légers, sobres, géométriques même. Avec ce style nous nous trouvons au XVIIIe siècle.

Ce n'est guère qu'à partir de 1715 environ que, pour les historiens des Arts, commence un art anglais. Les Anglais eux-mêmes ont semblé en prendre leur parti : cela n'est pas tout à fait juste, comme nous l'avons vu.

L'architecture, pendant la période qui s'ouvre, aura une floraison de grands noms. Le style Louis XV, qui domine avec exubérance dans les arts décoratifs britanniques, est presque inconnu des constructeurs. L'école et les idées de Wren règnent encore dans les édifices. James Gibbs (1674-1754), lourd dans la *Bibliothèque* (Oxford), élève cependant la jolie église de *Saint-Martin-in-the-Fields*. William Kent, à la fois peintre et architecte, est l'homme du jour. On lui demande jusqu'à des dessins de robes. Il lance la mode des jardins dits anglais, aidé dans sa propagande par l'ouvrage où son confrère William Chambers, l'auteur de *Somerset House*, a décrit les jardins chinois que l'on débaptise. Tous les monuments de cette première partie du XVIIIe siècle ressemblent à ceux du style Louis XIV français.



Fig. 6. — Reynolds : Mistress Siddons.

Dans la seconde moitié du siècle, sous l'influence des frères John et Robert Adams, de Stuart qui publie « Athènes » (1762), le goût public s'éprend de l'antique et fait triompher le style Louis XVI avec la prédominance de l'ordre architectural ionique. Les frères Adams, auteurs de

l'élégant et froid *Collège d'Edimbourg* (1789), construisent d'innombrables châteaux et on leur attribue l'invention des baies juxtaposées en une seule grande fenêtre (genre de baies qui devait, de nos jours, retrouver les faveurs de la mode). A la même époque, il y a à mentionner la *prison de Newgate* (1789), par George Dance le vieux, — œuvre forte et curieuse dans le sens de l'adaptation à la fonction par l'impression et par l'aménagement.

La sculpture, à côté des noms d'étrangers comme ceux de Roubilliac, de Rysbrack et de Carlini, cite John Bacon (œuvres à Saint-Paul et modèles de figurines pour la céramique), Joseph Wilton, tous dans le style classique.

De nombreuses institutions se créent pour favoriser le développement des Beaux-Arts. La plus célèbre est la *Royal Academy* fondée en 1768. Dans la liste de ses premiers membres figurent beaucoup d'étrangers et manque Hogarth, mort depuis quatre ans.

William Hogarth (1697-1764) est anglais par l'esprit, par la composition, par les sujets. Son œuvre de peintre est comme une série de romans sur la société où il a vécu. Comme un romancier, il s'inquiète du document et rend fidèlement le milieu où il place l'anecdote. Chaque tableau est un ensemble construit avec une logique rigoureuse et minutieuse, en même temps qu'il n'est qu'une partie par rapport à la suite chronologique, dont il n'est qu'un chapitre. Le peintre prend un travers, une situation qu'il suit dans leur développement successif. *Carrière de la femme perdue* (1734), *Vie du débauché*, *Mariage à la mode* (1745), autant d'enseignements. Hogarth n'est pas pour rien le fils d'un maître d'école. Il est éducateur, moralisateur, peint de la morale. C'est un satirique, pessimiste, parfois cruel, comme lorsqu'il représente le père avare ôtant les bagues à sa fille qui va mourir.

Hogarth avait publié une *Analyse de la Beauté* (1753). L'Angleterre fut le pays des raisonneurs d'art. A cette époque les théories foisonnent. Richardson, dans son intéressant *Traité de la peinture*, veut démontrer, avant tout, les avantages matériels de l'art pour un pays. « Avec peu de dépense, le talent crée des œuvres d'une valeur vénale considérable ». On sent que tout le monde alors en Angleterre « veut » qu'un art national surgisse.

De la lecture de Richardson sort Joshua Reynolds (1723-1792), enthousiaste avec la ferme volonté d'être un peintre et un grand peintre. Il forcera sa nature. Il se violente, comme lors de son voyage en Italie (1748-1752), quand il se frappe la poitrine et pleure de ne pas se sentir assez ému devant l'œuvre de Raphaël. Ses œuvres ont gardé une trace de cet état d'âme artiste. Rien chez lui qui ne soit raisonné, pesé, « conclu ». D'où une sorte d'éclectisme, d'académisme, une émotion tellement maîtresse d'elle-même qu'elle paraît peu. Art savant qui fait le siège de chaque difficulté, art qu'il possède sans en être possédé. Et malgré cela quel charme dans sa *Mistress Siddons*, son *Lord Heathfield*, son étrange *Nelly O'Brien* ! Son talent à rendre la grâce chez l'enfant et la femme (l'*Age d'innocence*, la *Sainte Famille*) était célèbre. Son dieu, — le croirait-on ! — fut Michel-Ange et, dans son dernier discours, il disait : « Je désirerais que les derniers mots que j'aurai prononcés, dans cette Académie et à cette place, fussent le nom de Michel-Ange ! » Il y avait là un aveu : Reynolds sentait ce qui lui avait manqué, cette force dont il s'était approché pourtant dans son *lord Heathfield*. Ces paroles furent comme le dernier cantique de Moïse, saluant la Terre promise, en vue de laquelle il mourait sans y être entré.



Fig. 7. — Gainsborough : La porte de la chaumière.

Thomas Gainsborough (1727-1788), élève du graveur Gravelot, fut

l'antithèse vivante de Reynolds. A tous les beaux raisonnements des méthodes, il oppose l'impression franche. Reynolds avait prétendu que le bleu ne devait pas être la couleur dominante. Gainsborough peint l'*Enfant bleu*, un chef-d'œuvre, où tout le costume est bleu. C'est un portrait, comme cette autre belle page, *Miss Graham*, comme *Miss Siddons*, dans le portrait de laquelle le peintre va provoquer son rival sur son propre terrain. Dans le paysage, Gainsborough triomphait de haute lutte. Le grand paysagiste Richard Wilson (1712-1782) resta en effet un incompris. Depuis son voyage en Italie, il voyait la nature anglaise avec un œil italien. Wilson était un classique, un idéaliste : ses toiles rappelaient Claude et Poussin. Au *Matin* de Wilson, Gainsborough oppose l'*Abreuvoir*, où l'on sent déjà le modernisme d'une touche légère exprimant l'extériorité telle quelle sans la « repenser », la « recréer » par la composition et l'ordonnancement.

La peinture allégorique n'avait jamais été florissante, malgré les essais de Thornhill. James Barry (1741-1806), dans le *Triomphe de la Tamise*, dans l'*Élysée des Grands hommes*, est un isolé qui recherche le grand style et se hasarde dans le nu. On cite Romney (1734-1802) à la fois architecte, sculpteur, graveur et peintre, qui jouit d'une grande vogue pour ses tableaux historiques et ses portraits. Mortimer peint la *Bataille d'Azincourt*. Opie, solide et fort, théâtral aussi, donne, en 1783, son *Meurtre de Rizzio*. Monamy (mort en 1747), Brooking († 1756) sont estimés. Samuel Scott († 1772) peint de belles marines et est renommé dans l'aquarelle, genre où l'Angleterre conserve une place au premier rang. Les paysagistes Hodges († 1797) et Ibbetson († 1817) se rattachent à l'école de Wilson. Joseph Wright de Derby († 1797) rend surtout des effets de feu et de lumière accidentelle dans son *Éruption du Vésuve* et dans son *Feu d'artifice*, ce dernier connu sous le nom de Girandola. Les *Clairs de lune* de Williams († 1855) étaient vantés.

Les vues d'ensemble sont plus faciles pour l'architecture. Le type de l'hôtel privé demeure le même, tel que Webb, tel que les Adams l'avaient conçu. Dans les monuments publics, on retrouve les ordres classiques, les colonnades. Colonnade à la *Banque d'Angleterre* (1788) par John Soane (1750-1837); colonnade dans le *British Museum* de Robert Smirke (1752-1845) à qui Londres doit aussi le *Post-Office* (1825) et la *Douane*.

Le *Fitzwilliam-Museum* (Cambridge), construit par Basevi, est dans le même style. L'imitation et le pastiche dominent surtout à Edimbourg, Munich du Nord.

Aux gréco-romains s'opposent les néo-gothiques, plus gothiques par les détails que par les ensembles, avec leurs créneaux inutiles, leurs meneaux obscurcissants et leurs tours décoratives plantées aux côtés du château comme des plumets. Les ouvrages de John Britton, de Pugin et de Rickman répandent dans le public le goût du romantique Moyen Age. En 1822, Beckford construit à *Fonthill*, une sorte d'abbaye Moyen Age, destinée à abriter la vie journalière d'un richard anglais : le succès est retentissant.



Fig. 8. — Wilson : Paysage.

Plus tard un rapprochement se fera entre l'art de l'architecte et celui de l'ingénieur. En 1851, dans la construction de *Crystal-Palace*, Paxton († 1865) donnera au fer une importance qui ne fera que s'accroître dans la construction au XIXe siècle. Cockerell († 1863), quoique nourri de l'antiquité, élève dans le style ogival la *Bibliothèque de Cambridge*.

La sculpture compte, vers la fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe, des artistes comme Nollekens, Rossi, Theed, Banks et, en tête, loin en avant, Flaxman. Nollekens († 1823), très fécond, est vraisemblablement d'origine étrangère comme Rossi († 1802). William Theed († 1817) a sculpté de nombreux bas-reliefs dans le goût classique qui domine absolument la statuaire anglaise du XVIIIe siècle sans les tentatives d'émancipation qui se manifestent sur le continent et surtout en France. Flaxman († 1826), dans ses illustrations pour Homère, montre une sérénité naïve qui inspire peu ses œuvres de sculpture, toujours éprises d'effets de force. L'influence exercée par lui fut considérable, aussi bien par son enseignement à la *Royal Academy* que par les mo-

dèles qu'il fournit aux arts décoratifs et pour le céramiste Wedgwood [1].

Ces noms nous amènent vers 1830. Une seconde génération de sculpteurs commence avec Chantrey, Baily, Gibson, les Westmacott, Mac Dowell, Foley, Weekes, Marochetti, puis Boehm, Voolner, Marshall, Thornycroft, Gilbert et Leighton, à la fois peintre et sculpteur (*Athlète luttant contre un python*). Pendant le premier tiers du siècle avait dominé le style de Canova avec moins de grâce.



Fig. 9. — Vase de Wedgwood. Bleu avec des reliefs blancs.

La sculpture actuelle, peut-être par un contre-coup des théories de l'école préraphaélite, semble se reporter vers l'idéal des Italiens du xve siècle.

C'est toujours le portrait qui tient la plus grande place dans la peinture : il y a là comme un résultat naturel des tendances individualistes du caractère anglais. Henry Raeburn († 1823), d'Edimbourg, mérite d'être surnommé le Reynolds de l'Ecosse. Malgré ses qualités de force, il se voit préférer par la renommée Thomas Lawrence (1769-1830). Peintre à la mode et de la mode, Lawrence raffine et modernise dans le sens du joli, mais avec quelque tricherie. Les accessoires du costume prennent sur ses toiles une importance usurpatrice. Il a plus de séduction que de force. Au *Blue Boy* (Enfant bleu) de Gainsborough, il donne un pendant, avec son aimable adolescent *Master Lambton*, vêtu de rouge. On célèbre son *George IV*, qui a grande allure, son *Pie VII*, *Kemble en Hamlet* et surtout *lady Dover*.

L'allégorie n'avait guère compté que Thornhill et Barry. La peinture anglaise est peu portée à l'abstraction, reste plus anglaise qu'humaine. William Etty († 1849) se singularise par l'audace de traiter le nu qui effarouchait les palettes britanniques. On cite son *roi Caudaule* (1830), ses *Baigneuses* (1841). Thomas Sthothard († 1834), illustrateur, déco-

[1] Gracieux vases ornés de bas-reliefs dans le goût antique, blancs sur fonds le plus souvent bleus, parfois noirs, — plaques et médaillons de même genre destinés à s'appliquer en panneaux sur les meubles, pendules, etc.

rateur, laisse des morceaux mythologiques (les *Vendanges*, *Calypso*, *Cléopâtre*), inférieurs à sa *Fête champêtre*. Les grandes pages décoratives, où Frédéric Leighton († 1896) a célébré les *Arts de la Paix* et les *Arts de la Guerre*, restent ce que l'Angleterre a produit de mieux en ce genre.



Fig. 10. — Lawrence : Master Lambton.

L'ordonnance et le style y sont d'une largeur, rare partout, plus rare encore dans l'école anglaise

La *Mort du général Wolfe* par Benjamin West († 1820) avait été saluée comme une révélation. West d'abord mythologique, puis religieux, donnait à ses personnages la vérité du costume historique. Par là, il précisait, ôtait toute l'abstraction de la convention antérieure, accentuait la personnalité des acteurs de la scène représentée.

John Opie († 1807) est épris des effets de violence et de mouvement

dans son *Meurtre de Rizzio* et dans l'*Assassinat de Jacques d'Écosse*. Plus sombre et aussi dramatique, Northcote (1831) peint *Mortimer et Richard Plantagenet :* c'est déjà le genre envahissant l'histoire par l'anecdote particulière, à peu nombreux personnages. Opie et Northcote remontent dans le passé ; mais, dans l'historique, les Anglais resteront surtout les « illustrateurs » du fait contemporain. C'est dans ceux qui se détacheront de cette actualité que le style s'élèvera en s'élargissant. Tel Eastlake († 1865), classique dans son *Brutus*, romantique dans son *Gaston de Foix*, quand il délaisse les « brigands italiens »[1] ses sujets favoris. De même Leslie († 1859) dans *Roger de Coveley*, dans *Jane Grey;* de même Egg († 1863) dans la *Rencontre de Pierre le Grand et de Catherine*. La *mort de lord Chatham*, venant protester à la Chambre contre la reconnaissance de l'indépendance des États-Unis révoltés, a fourni à Singleton Copley († 1815) une belle scène historique où les masses de la foule sont habilement traitées[2]. John Martin († 1854) réduit ces foules à un grouillement indistinct (*Festin de Balthazar*) sur des fonds d'architectures grandioses comme dans un décor d'opéra ; il trouve un imitateur en Danby († 1861). Le *Conseil de guerre à Courtrai* par Haghe s'inspire de l'idéal hollandais.

Mais un seul groupe lutte d'importance avec les portraitistes, c'est celui des peintres de genre dans une note particulière de sentimentalisme mêlé d'humour et de beaucoup de littérature.

Shakespeare est déjà le grand inspirateur. Leslie, qui lui emprunte beaucoup, est aussi le peintre spirituel de l'*Oncle Toby et la Veuve* (1831). Dans la même tendance est le *Yorick et la Grisette* par Newton († 1835). Collins († 1847), avant ses voyages qui haussent son idéal, peint bon enfant, aimable et sympathique, ses petits gamins qui se balancent sur une barrière (*Heureux comme un roi*, 1836). David Wilkie († 1841) traite, avec verve, des scènes populaires et villageoises. Ses *Politiciens de village* (1806) furent comme le début d'une série. Sa manière, précieuse

[1] Beaucoup s'inspirent de l'Italie, de ses tarentelles, de ses moissonneurs, de ses pifferari, de ses brigands. Uwyns peint de nombreux sujets italiens avant de s'adonner au genre.

[2] William Allan († 1850), longtemps à Saint-Pétersbourg, affectionne d'abord les sujets russes ; en 1843 il peint une *Bataille de Waterloo* pour Wellington.

d'abord, devient plus large à la suite d'un voyage. Il est imité par Fraser († 1865); mais le maître, c'est Mulready († 1863) malicieux et espiègle, avec un grand talent d'observateur : le *Choix de la robe de noces*, le *Passage du gué*, la *Fête*, les *Paresseux*, le *Dernier arrivé*.

Il est malaisé de classer Maclise († 1871) qui a abordé tous les



Fig. 11. — West : Mort du général Wolfe.

domaines, le genre, le portrait, l'allégorie même (*Fresque de la chambre des Lords*) et la caricature. La National Gallery possède de lui deux tableaux dont les sujets sont des scènes de Shakespeare. Il a peint la *Mort de Nelson*, une *Bataille de Waterloo*, un portrait de *Dickens*.

Le goût national pour les sports crée toute une école d'animaliers avec Sawry Gilpin († 1807) et surtout George Stubbs († 1806). On admire les animaux que G. Morland († 1804) pose dans ses paysages à la porte de ses rustiques cottages. James Ward († 1859), d'abord imitateur de Morland, et graveur, peint des animaux ; de même Cooper († 1869) et Herring († 1865) dont on cite le *Derby*; mais de tous les animaliers

anglais le plus fort assurément reste Edwin Landseer († 1873) dont la National Gallery possède la fameuse page, *Dignité et impudence.*

Morland nous a fait toucher au paysage, que, au XVIIIe siècle, avaient représenté déjà Wilson, Gainsborough, Cooper, Wright, Lambert.

L'école dite de Norwich amène au siècle actuel. John Crome († 1821) ou le vieux Crome (old Crom), de Norwich, fonde dans sa ville natale la Société des Arts (1805). Il est le portraitiste de la nature, traite les vieux arbres avec le même respect que de vieilles personnes. Il se plaît à peindre des entrées de villages. A la poésie des verdures, il ajoute la



Fig. 12. — Turner : Le Rameau d'or.

rêverie des clairs de lune qui lui sont familiers. C'est le paysage tel quel, la nature en négligé, sans arrangement, sans toilette. Calcott († 1844), peuple ses sites de figures, puis sur le tard, abandonne le paysage pour l'anecdote historique.

C'est avec Claude Lorrain que Turner (1775-1851) veut rivaliser. Sa *Fondation de Carthage*, qu'il lègue à la National Gallery, sera par sa volonté expresse, placée entre le *Moulin* et la *Reine de Saba* du Lorrain. Par trois fois (1819-1829-1840) il visite l'Italie. Dans sa première manière, bien antérieure au premier voyage, il apparaît comme aquarelliste précieux, surtout agréable, probablement sous l'influence de son ami le peintre Girtin. La recherche de la force, de la violence mêlée d'étrangeté fantastique, le domine dès 1802 et jusque vers 1830. La *Jetée de Calais* (1803), *Ulysse et Polyphème* (1829) marquent cette période.

Les sujets, quand ils sont pris à l'antiquité, perdent ce qu'ils ont d'historique ou de mythologique, ne sont que des occasions, des prétextes : l'effet a quelque chose d'une grandeur sauvage par la composition comme par le maniement. C'est vers 1830 que Turner s'éprend surtout du rendu de la lumière, de la lumière ample, large, de la splendeur qui a fait la gloire de Claude. Le talent considérable manque peut-être un peu de la naïveté qui dominait chez Claude. Il y a du voulu, une sorte de puissance tendue, exaspérée, mélodramatique où la couleur a comme des cris lyriques. Malgré ces réserves, Turner mérite la place que ses compatriotes lui décernent à côté de Reynolds, au premier rang de l'école anglaise [1].



Fig. 13. — Constable : Paysage.

Vers le milieu du XIXe siècle a surgi l'école dite des Préraphaélites. Le critique d'art Ruskin en a formulé le credo. Quelle que soit la valeur de l'apôtre, il n'a dû la victoire qu'à ce fait que ces affirmations d'idéal correspondaient aux tendances consentantes du milieu. Ce qu'on pourrait appeler la doctrine préraphaélite s'adapte merveilleusement à la tournure d'esprit anglaise. Entre les arts tels que les a orientés la Renaissance et l'art préraphaélite, les mêmes différences apparaissent qu'entre la tragédie classique de Racine et le drame romantique de Shakespeare. Le tragique classique abstrait, élimine tout ce qui ne concourt pas à l'expression du caractère ou néglige

[1] John Constable († 1837) représentait un idéal tout autre. Il a traité avec une aisance aimable, les prairies, les villages, une ruelle de hameau, quelque église dans le lointain. Peintre de vues plus que de paysages, Bonington († 1828) sortit de l'atelier de Gros, cultiva aussi le genre anecdotique (*François Ier et la Duchesse d'Etampes*, au Louvre). La chaleur du coloris se joint chez lui à l'observation précise et fidèle dans le sens hollandais.

tout ce qui n'est point caractéristique : pour le classique le détail concret n'existe qu'autant qu'il se lie au sujet même, qu'autant qu'il est significatif de la passion dominante qui donne l'unité.

L'influence devait s'épandre au dehors en raison des circonstances particulièrement favorables. Pendant qu'en Angleterre les préraphaélites gagnaient peu à peu le terrain, le continent assistait aux manifestations de l'art dit impressionniste. L'opposition entre l'idéal préraphaélite et l'idéal de l'impressionnisme est telle qu'on peut dire qu'ils sont à l'antipode l'un de l'autre. La réaction contre l'impressionnisme se fit dans le sens du préraphaélisme.



Fig. 14. — Bonington : François Ier et sa sœur.

Il s'agissait de remonter au delà de Raphaël, de renouer le fil rompu de la tradition, de revenir aux « primitifs ». Le paganisme ressuscité par la Renaissance était un faux paganisme, c'était une sorte de traduction infidèle, quelque chose qui n'était ni l'antiquité, ni le christianisme. C'est à la source des primitifs que coule la pure vérité. L'antiquité vue par Raphaël n'est pas plus l'antiquité que les Romains de Le Brun ne sont des Romains. L'art ne doit pas plus interpréter à ce point de vue, qu'il ne doit intervenir pour décider l'importance des parties et des

détails représentés. Tout ce qui est dans la nature a un égal droit d'accession dans l'art : nous n'avons point à refaire la Création. Dieu est aussi bien dans le brin d'herbe que dans la forêt, que dans l'homme. La pensée et l'impression sortiront de la toile comme de la nature même : laissons agir les choses directement sans leur inspirer une sorte de hiérarchie de signification et d'émotion. Tel fut le credo.



Fig. 15. — Leighton : Le prophète Élie.

Les préraphaélites anglais se firent les illustrateurs de toutes les vieilles légendes des chansons de geste. L'archaïsme sévit sans qu'on prît garde que l'archaïsme est ce qu'il y a de moins sincère au monde et que, du moment où on songe à être naïf, on cesse de l'être. La Bible aussi fournit des sujets où les personnages offraient, aux yeux étonnés, des types absolument saxons. On reconstitua les milieux disparus sans se demander si l'on était interprète plus fidèle que ne l'avaient été les artistes du XVIe siècle et si les héros septentrionaux aux noms barbares étaient plus authentiques et plus exacts que les Romains et les Grecs des peintres et des sculpteurs d'antan. Chose curieuse et étrange phénomène ! Quand on se hasarda dans les sujets actuels, on sembla conserver quelque chose de ces habitudes de formes et de composition, comme si, par une réciprocité bizarre, à force de vouloir voir les gens du IXe siècle avec un œil du IXe siècle, c'était aussi avec un œil du IXe siècle qu'on regardait le XIXe.

Les quatre champions principaux des doctrines nouvelles furent Burne Jones, Madox Brown, Noël Paton, Millais : Jones, quintessencié, raffiné avec quelque chose de maladif [1] ; Brown, violent, rude ; Paton,

[1] *Merlin et Viviane* (1878), le *Roi Cophetua* (1889).

panthéiste, grouillant de divinités minuscules blotties sous les herbes ou juchées dans les coudes des ramures. Millais fut longtemps le chef[1]; plus tard, dans le *Garde de la tour de Londres*, il parut avoir desserré l'étroitesse de la formule pour une facture plus large.

A côté des novateurs, l'école anglaise restait fidèle aux traditions classiques, tout en abandonnant un peu le portrait. Nous avons déjà parlé de Frédéric Leighton. Alma-Tadéma compose savamment, dans un agréable coloris, des sujets antiques. Dans le nu et la mythologie, on cite M. Watts, Prinsep (*Diva Theodora*, 1890), Herkomer (*La dernière assemblée*), Erskine, Webster et surtout Orchardson (anecdotes), John Gilbert, robuste et en même temps décoratif.

Grâce à des institutions intelligentes et actives, grâce à des Musées organisés en vue de la propagande, grâce aux lumières des hautes classes, l'Angleterre a vu les arts décoratifs s'émanciper peu à peu, puis répandre leur influence sur le continent (modern style). Tandis qu'en France on « anglicise » outre mesure en dénationalisant l'esprit des arts les plus français, on ne s'aperçoit pas que, au contraire, les Anglais n'ont fait que nationaliser, marquer à leur empreinte propre les éléments qui venaient du dehors à la suite des Expositions.

[1] *Ophélie.*

Les Arts Décoratifs

(XVIIe et XVIIIe siècles.)

Le xviie siècle et le xviiie siècle, si l'on en excepte la période du style Louis XIII, nous montre les arts décoratifs de l'Europe tributaires du goût français. Cette domination est manifeste et avouée, sauf pour la période de la Régence qui, en Angleterre, voit régner le même style qu'en France mais sous le nom de style de la reine Anne.

Tout style doit être étudié dans ses caractéristiques, dans les institutions et les forces qui le propagent, dans les ornemanistes qui en sont les précurseurs ou les apôtres, et dans les artistes, les artisans qui le réalisent.

Henri IV, malgré l'opposition de Sully plus favorable à l'agriculture qu'à l'industrie, avait favorisé les artisans, les avait logés au Louvre. Le style Louis XIII, bien qu'il se soit épanoui plus tard, est déjà visible en germe dans l'architecture de la place Dauphine; il domine dès 1621, à la suite de l'arrivée de Rubens en France à l'appel de Marie de Médicis. C'est en effet un style tout flamand, charnu, d'une santé massive, tout en rondeurs, en bosses, pansu, ventru, boursouflé, avec quelque chose de triste pourtant, surtout dans le choix des matières et des couleurs.

Les encouragements ne manquent point. La tapisserie multiplie ses centres de production. Comans, un flamand, et Laplanche, établis aux Gobelins, sont les rivaux de Pierre Dupont (au Louvre) et de Lourdet (à la Savonnerie). Reims tisse des tapis et des tentures. Jamais le tissu

n'avait occupé une telle place dans l'ameublement. Les lits rectangulaires sont encombrés de rideaux et de bandes qui cachent le bois des colonnes. L'étoffe remplace le bois sculpté, que le XVIe siècle avait fait dominer partout. Les sièges, à dossier bas, se garnissent de tapisseries frangées. La décoration consiste en feuillages larges et fournis, juxtaposés en rinceaux qui laissent à peine entrevoir le fond : les couleurs sont tristes, neutres, conventionnelles comme le dessin (ce qui est légitime, mais demanderait plus de gaîté de tons).

Les bras et les pieds du meuble sont en ligne droite et offrent les horribles colonnes torses caractéristiques ou les boules ou les balustres pansus. Ces balustres, sortes de colonnes trapues, aplaties, gagnant en largeur ce qu'elles ont perdu en hauteur, sont typiques; on les trouve partout avec les boules.

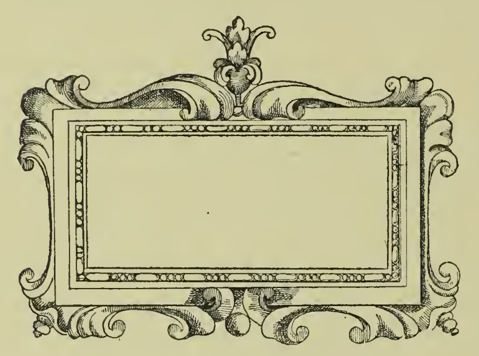


Fig. 1. — Cartouche Louis XIII.

Le cabinet et l'armoire ne se prêtaient point à l'emploi de l'étoffe. La sculpture y est architecturale, en bossages redondants ou, par un curieux contraste, à surfaces plates, simples, ornées d'incrustations d'écaille, de cuivre ou d'étain (bureau du maréchal de Créquy, Cluny). Parfois on y mêle les pierres dures et des plaques émaillées. Cette marqueterie, sombre et triste d'effet, est l'origine du meuble riche et superbe que créera plus tard Boulle. Ces armoires, ces cabinets avec leurs nombreux tiroirs, semblent des coffres posés sur une table. Le corps du haut est toujours moins considérable de dimensions que le corps du bas; par une analogie curieuse avec le costume de l'époque, la ceinture du meuble comme celle du gentilhomme, semble remonter haut sur la poitrine. Ces cabinets venaient le plus souvent de Flandre ou d'Allemagne; ceux où s'incrustaient les pierres dures et s'encastraient des peintures étaient de provenance italienne (les Italiens les appellent des stipi).

A travers toute cette tristesse éclate l'inattendue gaîté de la bijouterie. Le joyau, le bijou de style Louis XIII, est aimable, printanier par les couleurs de l'émail léger qui l'éclaire de ses « tons » jeunes en même temps

que la sveltesse des rinceaux souvent filiformes à petites feuilles qui rappellent la plante dite capillaire. Ces émaux dits de bijouterie passent pour l'invention de Toutain de Châteaudun, — vers 1630. La Galerie d'Apollon présente des exemples de cette aimable émaillerie et le Coffret d'Anne d'Autriche, avec ses délicats rinceaux d'or ciselé, se déroulant et se découpant sur un fond de soie bleue, témoigne de l'élégance et de la légèreté que l'époque a montrés seulement dans l'orfèvrerie et l'émaillerie.

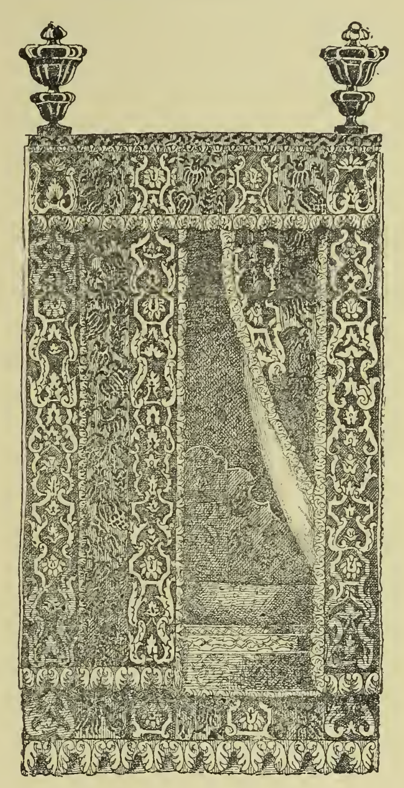


Fig. 2. — Lit d'Effiat (Cluny).

Les ornemanistes sont déjà nombreux et, parmi eux, bon nombre sont des orfèvres (Gédéon Légaré, Carteron et Toutain, dont nous avons parlé, qui publie des modèles en 1619). Les gravures de Picart, de Stella, de Mitelli, de Philippon, surtout celles d'Abraham Bosse, montrent les caractéristiques du style ; il faut mettre à part della Bella, si original qu'on croirait que ses modèles de vases sont du style Louis XV.

Les caractéristiques sont une impression de lourdeur triste. A côté de la colonne torse et du fronton brisé, tout semble tendre à la boule, au rond. Les cartouches, joufflus et rebondis, sont encadrés de découpures et d'enroulements. Le balustre a des formes de gland. Au pied des meubles, aux angles, s'arrondissent des boules. Les guirlandes de feuilles et de fruits (rarement de fleurs) forment de gros bourrelets où les fruits eux-mêmes sont des fruits ronds, poires, pommes. Rien n'allège, ne se détache de la masse, n'y creuse une cavité. Dans les encadrements, la forme carrée prédomine avec le cercle et l'octogone. Les bords des encadrements des cartouches affectent parfois la forme de bourrelets, d'ourlets arrondis, comme des pétales courts très épais ou plutôt comme des lobes d'oreilles, d'où le nom de style auriculaire donné à ces bizarreries,

modifications et dépendances du style Louis XIII, qui sont surtout allemandes.

L'acheminement vers le style Louis XIV se fait peu à peu : un style sort presque toujours du style précédent. Certains motifs à encadrements avec guirlandes tenues par des cariatides, œuvre de Simon Vouet, le peintre, fournissent déjà la transition. Il y a moins de redondance. Ce n'est pas que le Louis XIV n'ait abusé des saillies rengorgées ; mais l'esprit n'est plus le même. Le rengorgement Louis XIII est plus plantureux, exagération d'une sorte de santé toute matérielle, tandis que le rengorgement Louis XIV vise à la dignité, à la majesté, à la noblesse.

L'époque n'est pas comparable, d'ailleurs. Le règne précédent avait été inquiet et triste. Le règne du grand Roi sera une apothéose. Le beau moment va de 1675 à 1685. La France domine l'Europe et lui impose son goût. Tout cela est amené : il y a des faits typiques, des signes précurseurs. Fouquet au château de Vaux avait été un Mécène. Mazarin était un grand collectionneur. Un jour, il organise une loterie entre les personnages de la cour, ses hôtes. Les lots sont des pierreries, des bijoux, des étoffes, des meubles, de l'argenterie : c'est une indication double montrant l'importance accordée à ces objets et par celui qui les offre et par ceux qui les reçoivent.

Jamais les arts industriels n'ont été favorisés autant et aussi intelligemment que sous Louis XIV. Deux hommes méritent notre reconnaissance éternelle : à Colbert et à Lebrun revient l'honneur d'avoir étendu sur l'Europe la domination de l'art français. La royauté dépensière fit des dépenses fécondes. De 1660 à 1672 chaque année vit fonder une manufacture nouvelle (laine, drap, soie, glaces à Tour-la-Ville, tapis à la Savonnerie, à Aubusson, à Beauvais, aux Gobelins, dentelles à Alençon). Parmi ces manufactures, quelques-unes qui existaient déjà, reçurent des subsides, des directions, le titre de manufactures royales.

En 1662, les Gobelins (800 ouvriers dont 300 logés) deviennent manufacture royale des Meubles de la Couronne. L'ancien établissement de teinture, fondé par un nommé Gobelin dont Rabelais parle, se métamorphosa en une sorte d'Académie des Arts décoratifs sous la direction de Lebrun. L'édit de 1667 porte que la manufacture devra être « remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute-lisse, orfèvres, fon-

deurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et de métiers. »



Fig. 3. — Le triomphe de Neptune (Gobelins).

On s'imagine à tort que les Gobelins n'ont produit que des tentures et des tapisseries. Malgré l'hérésie esthétique qui fit tisser de véritables tableaux, on admire la merveilleuse habileté des 250 maîtres-tapissiers

qui, sous la direction de Lebrun, puis de Mignard, sur les modèles des grands peintres d'alors et de Lebrun lui-même, tissèrent les batailles d'Alexandre, l'Histoire de Louis XIV et tant d'autres tapisseries où le « métier » luttait de sûreté, de douceur et de finesse avec la peinture[1].

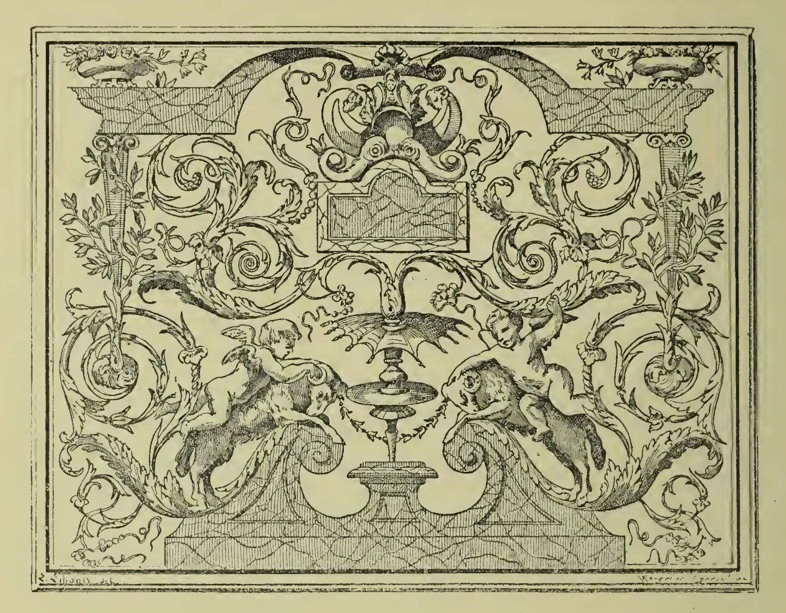


Fig. 4. — Panneau par Bérain.

Lebrun (1619-1690) déploya une activité infatigable, dessinant d'innombrables modèles, donnant à chacun ce qu'il avait à faire, accomplis-

[1] Les suites des Douze mois, l'Histoire de Moïse, les Châteaux royaux sont célèbres. Jean de Troy, Jouvenet, Boullongne, Audran, les Coypel, Desportes, Oudry, Boucher figureront parmi les fournisseurs de « cartons ». On cite surtout les tentures des Indes par Desportes, l'histoire de Don Quichotte par Coypel, le Pastorales des Boucher. La Convention épurera les sujets. Les portraits d'artistes sur les murs de la galerie d'Apollon sont de beaux « Gobelins » du XIXe siècle. Les teintures, grâce à Chevreul, donnant 14.420 nuances, enrichissent la palette à l'excès et encouragent la déviation d'idéal : une tenture ne doit pas être un tableau.

Beauvais devint manufacture royale en 1664 « pour les tapisseries à verdures et personnages, de haute et basse lisses ». Les Gobelins travaillent sur métier vertical (haute lisse); la basse lisse est le métier à plat, horizontal. C'est le peintre Oudry qui, directeur en 1734, mena Beauvais à son apogée. Boucher, Leprince et Casanova fournirent des modèles. On tissa surtout des pastorales, les Fables de Lafontaine, des chasses, des grotesques de Bérain — Aubusson, manufacture royale en 1664, fleurit surtout au XVIIIe siècle (Fables de La Fontaine, chasses, arabesques, fleurs et fruits sur les modèles de Huet et de Ranson à l'époque de Louis XVI).

sant sans relâche la fonction que lui assignait sa charge, « faire les dessins de la tapisserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement et avoir la direction et inspection générales sur tous les ouvriers. » Le style Louis XIV sera la création de Lebrun.

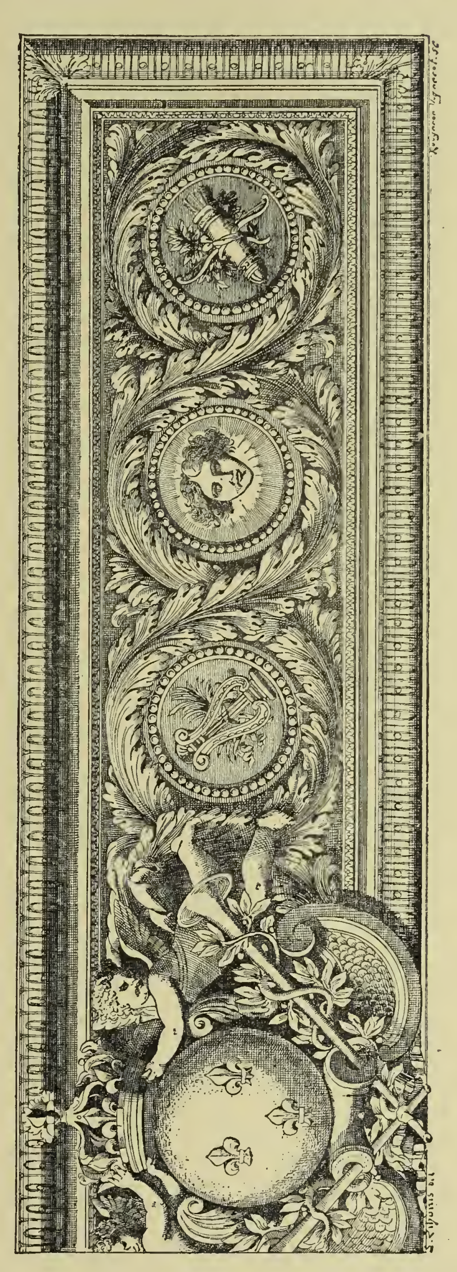


Fig. 5. — Frise par Lepautre.

Ces manufactures royales ont pour objet de meubler les résidences du roi, de fournir l'appareil nécessaire aux fêtes, de mettre au jour toute sa magnificence. Versailles est un immense décor. Les courtisans, qui vont et viennent par les larges allées droites du parc à la française dessiné par Lenôtre, sont les figurants de la pièce à grand spectacle. La noblesse n'existe plus dans sa demi-indépendance d'antan : elle est réduite à faire cortège à la royauté, cortège aux costumes éclatants, tout en velours, soie, broderies, pierreries, rubans, plumes et perruques. Ce luxe royal est imité dans les châteaux qui n'ont plus rien du manoir féodal; il est imité avec prudence pourtant pour ne point faire ombrage aux jalousies d'en haut et ne point renouveler la dure expérience de Fouquet. Avec les lettres qui chantent le règne, les arts, beaux-arts et arts décoratifs, font chorus.

Ce luxe d'apparat, superbe dans les vastes salles hautes des palais, n'est guère de mise dans les milieux bourgeois, — ce qui explique que le siècle actuel, dans ses retours aux styles d'autrefois, n'ait jamais ou presque jamais ressuscité le style Louis XIV. Cependant, les classes moyennes voient, au xviie siècle, se produire certaines innovations heureuses qui témoignent d'un progrès dans le sens du confort. Aux dal-

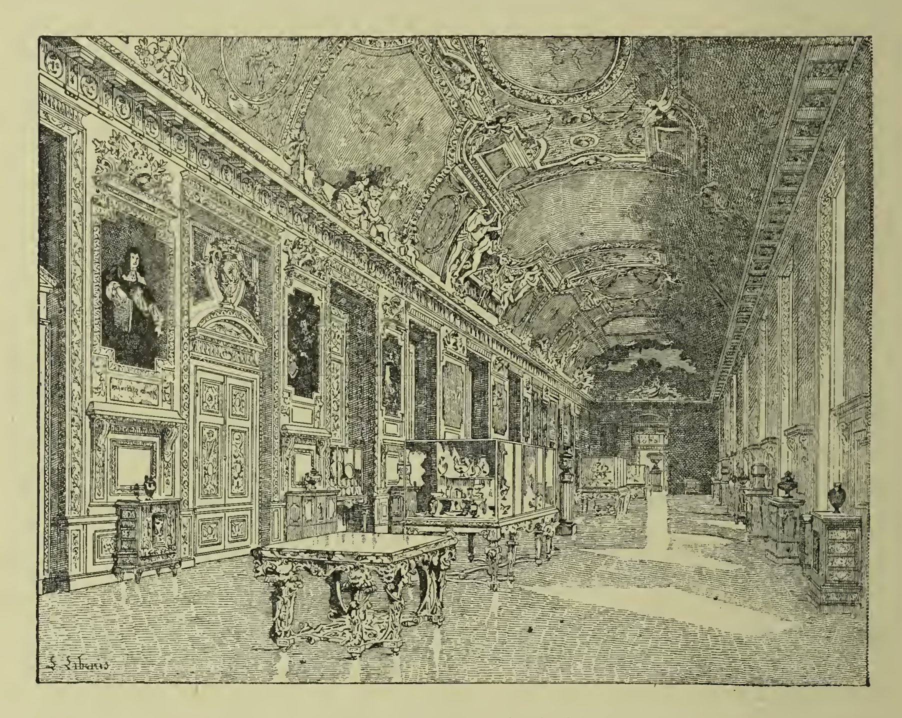


Fig. 6. — Galerie d'Apollon (style Louis XIV).

lages et aux carrelages froids des époques précédentes succèdent les planchers, les parquets de bois. Les vastes cheminées, dispendieuses de combustible qui s'élevaient jusqu'au plafond et étaient plus riches en courants d'air qu'en chaleur, sont abandonnées pour les petites cheminées à hauteur d'appui, où la tablette portera la glace dont le mensonge agrandit la pièce. Mme de Sévigné mentionne, en 1677, ces deux nouveautés, cheminée basse et parquet. Les petites horloges basses ont la concurrence des horloges à gaine, « horloges à pendule » (le pendule vient d'être inventé par Huyghens, 1657).

Ces ameublements Louis XIV ne sont concevables que dans les

grandes galeries aux plafonds élevés, avec les surfaces claires des murs peints en blanc et ornés de moulures dorées, avec la décoration d'attributs héroïques, de trophées avec casques, glaives, armures, dans des formes qu'on croyait romaines. Cette ornementation héroïque et romaine semble coïncider avec les débuts du style. L'ornemaniste (et architecte)

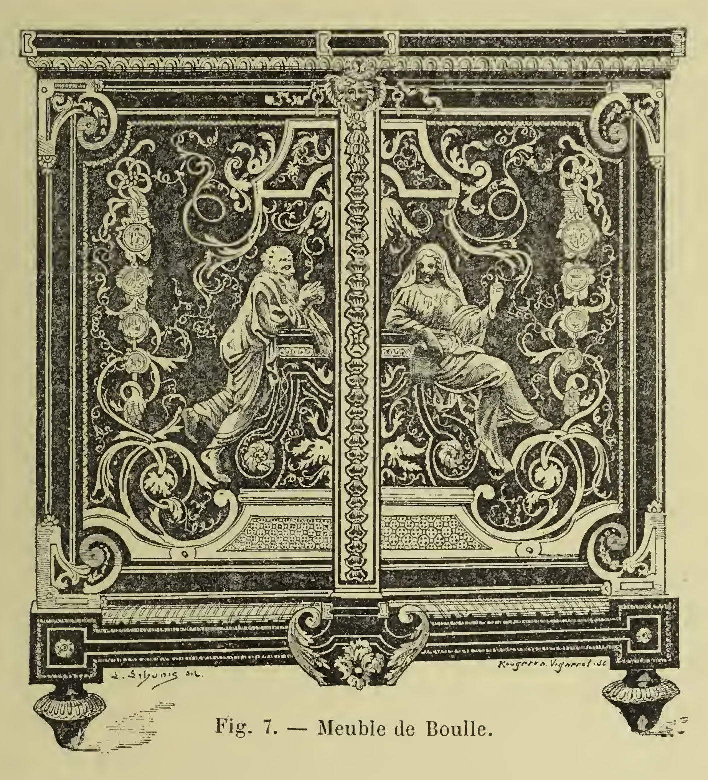


Fig. 7. — Meuble de Boulle.

Jean Lepautre (1618-1672) publie, sur des dessins pris en Italie par Adam Philippon, des albums de modèles intitulés « à la romaine », — frises, grotesques, trophées, trumeaux, lambris, plafonds, cheminées, fontaines. On y trouve des dessins d'orfèvrerie, bien que cela ait été la spécialité de son fils, Pierre Lepautre (+ 1716). Les Lepautre, les Bérain sont les ornemanistes les plus importants du règne de Louis XIV, — après Lebrun.

Les formes se modifient dans les ensembles. Les lits sont entourés d'une ruelle et forment alcôve ; ils sont très ornés de tentures et de broderies à grands ramages et à personnages, où l'on voit souvent des tons d'un jaune éclatant. Les sièges sont larges ; les dossiers s'élèvent. Les

pieds de meubles sont des pilastres peu légers sans doute, mais qui n'ont plus la boursouflure du style précédent. Ces pieds sont droits parfois; vers la fin, ils se contournent en consoles, mais fortes, nourries. Le bois est souvent doré.

Le luxe est tel qu'on fait des meubles en argent. Des tables d'argent de style Louis XIV figurent dans les collections de la reine d'Angleterre; elles datent du règne de Charles II qui, après son exil en France, rapporta le goût français.

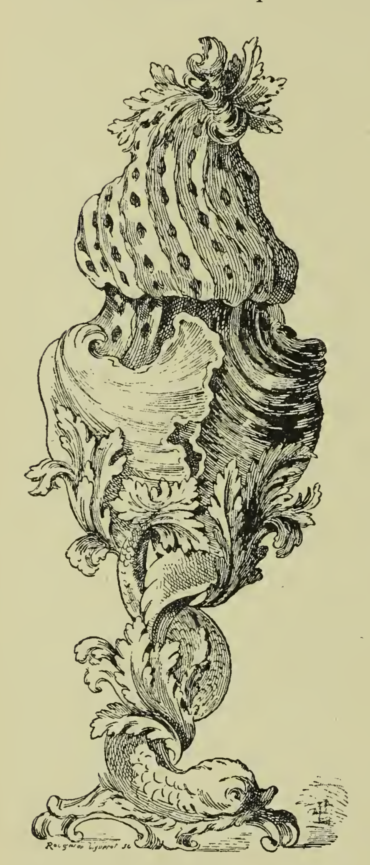


Fig. 8. — Sucrier par P. Germain.

Le fameux ébéniste Boule ou Boulle (1642-1732) invente la marqueterie qui porte son nom ou plutôt tire des effets d'un style très personnel, d'un procédé que le règne de Louis XIII avait connu. Le procédé de Boule consiste en une marqueterie de cuivre et d'écaille, le cuivre donnant le décor et l'écaille le fond (ce qu'on appelle le « boule ») ou le contraire (le « contre-boule »). Il découpait en même temps les deux placages métal et écaille, et avait ainsi le meuble et son pendant (on en a un exemple dans deux meubles, au Louvre, salles des Dessins). Parfois il ajoute l'étain. Boule exécuta les deux merveilleux coffrets de mariage pour le mariage du Grand-Dauphin (ces coffrets faisaient partie de la collection San-Donato). Non seulement le grand ébéniste eut son procédé, mais — on l'oublie — il eut son style, magnifique d'effet, simple d'éléments. Sur les fonds se dessinent de merveilleux rinceaux variés, souples, en courbes sveltes, parmi lesquels descendent les lignes verticales de petites fleurettes enfilées en queues de cerf-volant. Tout cela forme les fonds, parmi les reliefs des beaux bronzes en bas-reliefs de figures allégoriques ou de mascarons, dans l'encadrement des oves et des palmettes, avec, aux angles,

les rosaces et le tout reposant sur les pieds en toupie qui portent le meuble d'une silhouette sans complication. Les meubles de Boule ont pour l'ensemble, la force du Louis XIV avec une atténuation dans le sens de l'amabilité et de la grâce légère, pour le détail. C'est d'ailleurs la fin du règne et même au delà.

On peut en dire autant de Bérain (1630-1711), dessinateur des jardins du roi et du cabinet du roi. Organisateur de la fête de 1688 au château de Chantilly, il a laissé un album « d'Ornemenz », parmi lesquels des lambris, des grilles, des meubles, des pendules et surtout des cartons de tapisseries où s'échafaude, sur des fonds très dégagés, une architecture aérienne et filiforme de portiques, de bandes suspendues d'où tombent des lambrequins et sur lesquelles se meuvent des personnages de fantaisie (beaucoup de comédiens de la comédie italienne) et de nombreux animaux, cerfs, chiens. chèvres, singes, rats, oiseaux, paons, — parmi les guirlandes légères, les rinceaux élégants, qui encadrent des mascarons ou des médaillons.

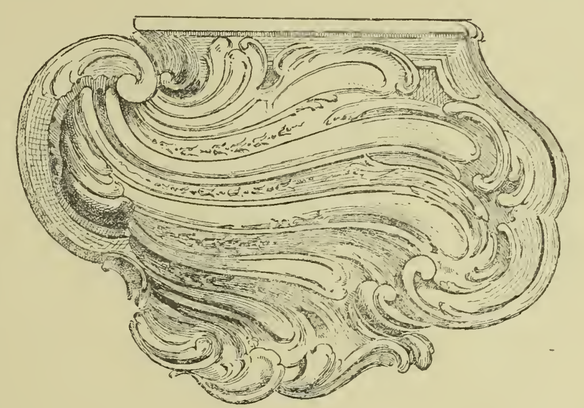


Fig. 9. — Meissonnier : Tabatière.

Mais Boule et Bérain ont une place à part dans le style Louis XIV. Chez le décorateur Claude Gillot (1673-1722), à travers les analogies avec Bérain, on devine déjà le style Louis XV. Le vrai et pur Louis XIV est le style de Lebrun. C'est Lebrun qui dirige et inspire (quand il ne dicte pas) jusqu'à l'orfèvrerie ample, large, de Claude Ballin (1615-1678) dont les œuvres ont disparu, lors de la fonte nécessitée, en 1689, par la pauvreté du Trésor.

Les caractéristiques du Louis XIV sont une impression de majesté : les objets tiennent solidement debout sur des bases fortes et des pieds massifs. Les silhouettes sont simples, cubiques même. Les moulures sont comme grasses, à reliefs et à cavités larges. L'œuvre est symé-

trique, c'est-à-dire divisible par une verticale centrale en deux parties qui se répètent. La matière dominante est le bois doré.

L'ornementation comprend des figures allégoriques, des mascarons rayonnants (allusion au Roi-Soleil), des trophées héroïques, des cartouches à champ rond et rebondi, parfois ovales, mais rarement ovales debout (l'ovale debout est du Louis XVI); d'ailleurs l'ovale Louis XIV est elliptique et non ovale comme le Louis XVI. Dans les moulures on retrouve les éléments classiques, oves, langues de serpents, — parfois des feuilles de laurier. L'ove s'allonge parfois en godrons. Les guirlandes ont des feuilles moins courtes que le style Louis XIII. L'acanthe est large, grasse à gros retroussis. Les rinceaux où elle se recourbe dessinent des cercles et sont très fournis. Les pieds se courbent parfois en consoles ventrues. La coquille, qui apparaît, est régulière, symétrique. Les lambrequins sont des draperies pendantes, comme des tabliers ou des bas de bannières ; le plus souvent, ils se découpent par leur bord inférieur en trois lobes, celui du centre étant plus long. Nous avons noté les pots à feu dans l'architecture.



Fig. 10. — Rouen : Assiette « à la corne ».

La seconde période, celle qui est à cheval sur le XVIIe et sur le XVIIIe siècle, voit ce style s'alléger, s'aérer. Les entrelacs forment des sortes de bandes fantaisistes, treillissées souvent et bordées de sortes de rubans plats : de là sortira le style Régence comme de la coquille symétrique Louis XIV et de la grosse console sortiront la rocaille et la courbe en S du Louis XV.

Intermédiaire se place le style de la Régence (1715-1723) le même que les Anglais appellent style de la reine Anne. Dans le Louis XIV deux éléments se rencontraient, le géométrique avec les lambrequins et les entrelacs, le naturel avec la coquille et les rinceaux. Du premier naîtra

le style Régence, du second (coquille) le Louis XV ; le Louis XVI viendra d'ailleurs.

Ce style Régence a pour promoteurs les architectes Robert de Cotte (1656-1735) et Oppenord (1672-1742), surtout ce dernier, qui a laissé de très nombreux modèles d'arabesques, de frises, de panneaux, de cartouches, de dessus de portes, de pendules, etc. Le grand ébéniste Cressent (1690 ?-1765 ?), « ébéniste des palais de son A. R. le Régent », est le plus renommé des artisans d'alors et la date probable de sa mort montre que, en effet, l'esprit de la décoration persista au-delà de la fin de la Régence. Les meubles de Cressent, ses tables surtout, sont de belles pièces où les pieds présentent une légère courbe, puissante, vigoureuse, terminée au bas par des « sabots » de bronze doré en forme de pied à griffes remontant en acanthe. Au haut des pieds, là la courbe fait poitrail, des bronzes dorés et ciselés figurent des têtes de femmes, penchées le plus souvent sur le côté et dont le bas est une acanthe, sorte de gaine aérienne. Les contours des meubles sont déjà en dessin d'accolade ou d'arbalète. Beaucoup de moulures de cuivre protègent les saillies des corniches. Les courbes et les chantournements sont sans violence, un peu sévères même.

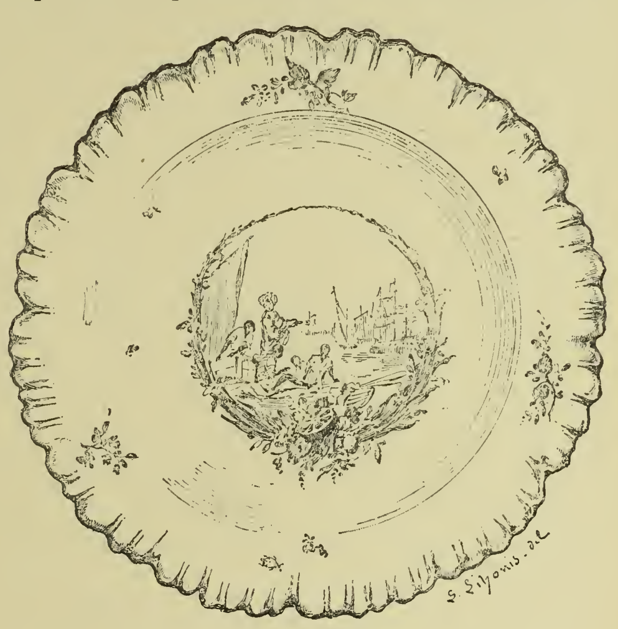


Fig. 11. — Faïence de Marseille.

Les bureaux à cylindre sont fréquents. On emploie la marqueterie de bois. A noter, vers 1720, une invasion de singes dans la décoration et dont Bérain semble avoir donné le signal précurseur.

L'orfèvrerie, sobre et belle, offre les mêmes courbes et les mêmes chantournements que le meuble, pour les bordures et pour la silhouette ;

mais la décoration craint le relief et se contente de sortes de gravures simples imitant la passementerie, — des sortes de lanières plates, de peu de saillie et d'une saillie uniforme, encadrant des pointillés, des treillissés, des guillochés. Cependant on rencontre des reliefs de godrons et des creux de cannelures, dont le parallélisme ascendant tourne en spirale autour du bas des vases.

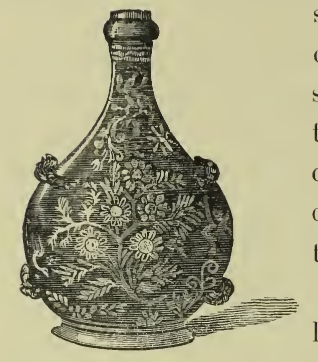


Fig. 12.
Gourde, faïence de Nevers.

Le style Louis XV est une modification de la coquille. Ce n'est plus la coquille géométrisée, conventionnelle, symétrique du style Louis XIV, coquille dont les nervures formaient une palmette et dont l'ensemble dessinait un demi-cercle. C'est la coquille naturelle ou plutôt le coquillage qui amène les imitations des rocailles, des pierres trouées, des madrépores. Il ne faut pas oublier que l'époque voit prédominer les sciences naturelles. L'Histoire naturelle de Buffon commence à paraître en 1749. On publie d'énormes livres de conchyliologie. L'on s'amuse aux curiosités du monde sous-marin. C'est la mode. On fait des collections de toutes ces choses que l'on va sculpter sur le meuble et les lambris, madrépores, coraux, cristallisations, coquillages bizarres. — Tout cela sera le style Louis XV ; tout cela se prête mieux aux intérieurs moins solennels. La fortune publique s'émiette. A côté de la royauté, de la noblesse, surgissent les traitants et la bourgeoisie parlementaire. Les maisons se divisent en nombreuses pièces, plus petites que ces grandes salles où on avait froid. La femme prend plus d'importance, se meuble de petits riens, de bibelots. Le meuble se fait mignon et coquet ; il diversifie son



Fig. 13. — Plat de Moustiers.

uniformité antérieure. On crée une foule de meubles nouveaux et de mots pour les désigner. Ces meubles eux-mêmes sont composés d'une multitude de matières, marqueteries de bois, vernis laque, bronze.



Fig. 14. — Figurine de Saxe.

Et puis ce xviiie siècle, c'est le triomphe de la porcelaine et la porcelaine, d'origine chinoise jusque-là, apporte avec elle la décoration chinoise et ses grotesques et ses fantaisies sans symétrie. Le peintre Boucher (1704-1770) donne de nombreux modèles de sujets chinois. Il est le Lebrun du Louis XV. La manufacture de Beauvais dépend de lui. Outre les cartons de tapisseries, il peint des dessus de portes, jusqu'à des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs. Ses tableaux ne sont-ils pas d'ailleurs de la décoration ? Tout son temps s'inspire de lui ou du moins sent comme lui. L'ornemaniste Jean Pillement (1719-1808) donne dans le chinois et de la façon la plus amusante, pour ses « ornements, parasols, balançoires, baraques (kiosques) », pour « ses fleurs idéales et baroques ». C'est chose chinoise aussi que les meubles où le vernis Martin, du nom de son inventeur Robert Martin, 1706-1765 « vernisseur du Roi », imite les laques du Céleste Empire.





Fig. 15. — Figurine de Saxe.

La rocaille et la pierre trouée ont leur apôtre dans Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), « dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi » et auteur de modèles de tous genres dans le plus capricieux Louis XV, mais avec un certain sentiment de goût et de retenue que l'on reconnaît et apprécie en comparant les bizarreries absurdes des ornemanistes allemands de cet époque [1].

[1] Il est juste d'ouvrir une parenthèse pour Habermann (1721-1796), dont le Louis XV, animé d'une fantaisie mouvementée et légère, reste dans les limites du bon goût. Si Habermann est presque en retard par sa date, le hollandais Janssen a été un précurseur. Vers 1650,

Plus raisonnable que Meissonnier est l'orfèvre Pierre Germain (1722 —?) qui publie, en 1748, un album de merveilleux modèles, aiguières, flambeaux, sucriers, plats, etc. Le style Louis XV n'a rien produit de plus beau que cette argenterie et personne n'a su donner un tel mouvement de désinvolture cavalière aux courbes de ses coquillages de convention, coquilles très tuyautées qu'il plaque sur les reliefs : les dessins de Germain suffiraient à prouver que le style Louis XV est le vrai style de l'argenterie.



Fig. 16. — Candélabre en Saxe.

Nul style n'est plus aisé à distinguer. Deux caractéristiques le marquent : prédominance des courbes en S et absence de symétrie. Si vous faites passer un axe, une ligne droite, par le milieu du motif décoratif, les deux parties latérales ne se répètent point ; il y a quelque chose qui chevauche en biais sur l'axe, quelque chose qui oblique : c'est ainsi que le cartouche Louis XV est presque toujours penché et que, quand il ne l'est pas, il y a toujours un élément décoratif qui trace une diagonale. C'est le seul de tous les styles qui soit dans ce cas. Les contours ne donnent jamais la ligne droite ou l'angle droit. L'angle s'arrondit, la ligne se contourne en S, dans les pieds des meubles, pieds amaigris jusqu'à la fragilité. De cet amour de la ligne serpentine vient la forme dite « violonnée » des spatules dans les cuillers et les fourchettes, et des dossiers dans les sièges.

Les surfaces elles-mêmes s'agitent, se gonflent, se bombent : d'où le nom de style « bombé » que lui donnent les Anglais.

un siècle d'avance, il a publié de merveilleux dessins de rinceaux dont les courbes sveltes en forme de bandes découpées passent les unes derrière les autres, émergent, plongent, portant çà et là quelques gracieuses figurines ou quelque mascaron sans laideur.

L'ornement est touffu de détails ténus, tortillés, déchiquetés, prend ses « motifs » dans le règne minéral ou bien dans le règne végétal, là où il ressemble à ce dernier et en outrant cette ressemblance. L'acanthe qui persiste çà et là, se reconnaît à peine, défigurée, allongée, tordue, trouée.

Le XVIIIe est le siècle de la porcelaine.

Le siècle précédent n'avait connu que la faïence, argile opaque, qui cachait sa pâte fruste sous un émail aux belles couleurs. L'Italie avait ses centres à Faenza, à Naples, à Savone (plats sonores aux formes d'orfèvrerie). Rouen qui travaille d'abord à fond blanc et décor bleu, produit, au XVIIe siècle, de la vaisselle, des vases, des bustes, des fontaines, emploie le rouge œillet, le jaune ocreux, les bleus, les noirs bleus. Le décor est à lambrequins retombant du talus vers le centre du plat; — puis le décor rayonnant à médaillons centraux prodigue les « treillis », souvent avec petits amours. Le Rouen au carquois et à la corne (corne d'abondance bizarre d'où s'échappe une gerbe de fleurs parmi des insectes) est contemporain de Louis XV, époque des bords chantournés des assiettes et des plats. Tout cela c'est la faïence dite « vieux Rouen ». Le Nevers, au XVIIe siècle, s'orne d'arabesques et de fleurs, le tout en blanc sur beaux fonds bleus. Le Marseille fleurit surtout au XVIIIe siècle, donne dans la rocaille, avec les camaïeux d'abord bleus et violets, puis roses, modèle de la vaisselle en forme de coqs, d'oiseaux etc.; les fleurs sont plus délicates, plus fines, que dans le Strasbourg dont la manufacture produit des faïences où dominent les rouges et les verts, où le relief intervient, où les couleurs sont « chatironnées » c'est-à-dire qu'elles sont cernées d'un trait noir. Le Moustiers (seconde moitié du XVIIIe siècle) est reconnaissable à ses décorations à petits personnages, genre Bérain, en bleu doux sur fond blanc. Le Sinceny imite le Rouen, puis le Strasbourg et se décore de scènes à personnages.



Fig. 17. — Vase de Sèvres.

La faïence italienne a ses centres du siècle précédent. A Savone, près de Gênes, la décoration, uniformément bleue, consiste en camaïeux et en bouquets. Ces décors bleus sont la caractéristique de Delft, en Hollande, centre de céramique établi dès 1614, pour imiter le genre des « porcelaines des pays lointains », c'est-à-dire le décor chinois. Le Delft avec sa pâte au blanc doux, avec sa glaçure brillante, sa sonorité, est au premier rang dans la céramique de l'Europe.



Fig. 18. — Camée de Wedgwood.

La porcelaine (argile blanche et transparente) venait d'abord de Chine, et était estimée moins en raison de ses qualités de pâte et d'ornementation qu'à cause des propriétés qu'on lui croyait pour révéler la présence du poison. Le secret de fabrication était inconnu en Europe. La collaboration de deux sortes de chimistes demi-fous, Botticher et Tschirnhaus, aboutit d'abord, en cherchant la porcelaine, à une sorte de grès rouge (1704). Un hasard de roues embourbées, d'argile blanche trouvée et employée à poudrer la perruque de Botticher, fournit le kaolin et crée la porcelaine européenne. Botticher (1710) a le titre de Directeur de la nouvelle fabrique de Meissen près de Dresde, d'où le nom de Meissen, puis de Saxe donné à la porcelaine qui sort de la manufacture mystérieuse, où tous, directeur et ouvriers, sont gardés à vue de peur de divulgation. Précautions vaines ! Vienne eut le secret, les Hannong de Strasbourg le retrouvèrent. Le Saxe a produit de la vaisselle de tout genre, de toutes formes et de très jolies statuettes émaillées au naturel avec costumes parsemés de fleurettes. Partout se fondent des manufactures sous la protection des rois ou des princes. La manufacture de Chelsea en Angleterre date de 1730 environ et imite Saxe. Celle de Berlin est de 1743 ; celle de Buen-Retiro, en Espagne, de 1760. Un ouvrier échappé de Meissen avec le secret avait permis de fonder la manufacture de Vienne (1720, dans un style plus calme et plus froid que le Saxe et analogue à celui de Sèvres).

La France ne connut que tard la vraie porcelaine, c'est-à-dire la porcelaine à pâte dure, non rayable au couteau. La pâte tendre n'a point les qualités « utiles » de la pâte dure, mais, grâce à sa moindre résistance, semble boire les couleurs, donne à la décoration peinte une profondeur, une douceur que n'a point la décoration qui semble plaquée, appliquée comme une décalcomanie sur la dure. La pâte tendre est plus laiteuse de ton, moins vitreuse que l'autre.

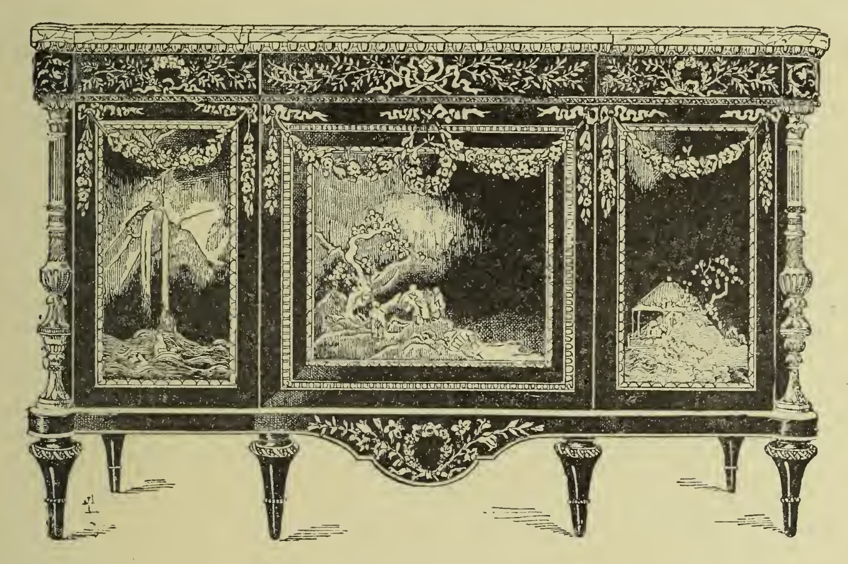


Fig. 19. — Commode Louis XVI.

La fabrique de Saint-Cloud (1695-1773) a fabriqué de la pâte tendre (fréquents camaïeux bleus avec trait noir) ; de même Chantilly qui décorait bleu sur blanc et marquait d'un cor de chasse, de même Mennecy, de même Arras, Sceaux, Bourg-la-Reine et quelques-unes des fabriques étrangères nommées plus haut.

La manufacture de Vincennes, fondée en 1740, devenue manufacture royale en 1753, fabriqua de la pâte tendre et fut célèbre pour ses fleurs dont en 1748 on offrit un bouquet à la Reine et dont Mme de Pompadour se fit faire un jardin où étaient dissimulées des fioles à parfums. On se trouva à l'étroit à Vincennes et on émigra à Sèvres (1756) dans l'ancienne habitation de Lulli. Le Vincennes devint le Sèvres, seule manufacture à qui le Roi permit les dorures. On continua la fabrication de la pâte

tendre jusqu'en 1769. De 1769 à 1800, on fabriqua de la tendre et de la dure. En 1800 on abandonna complètement la pâte tendre. Botticher avait pu faire de la porcelaine dure parce qu'il avait du kaolin. On en trouva des gisements à Alençon et à Saint-Yricix ; un rapport fut fait à l'Académie (1769). La fabrication de la pâte dure commença.



Fig. 20. — Boudoir de Marie-Antoinette.

Vers la fin du XVIIIe siècle, le céramiste anglais Wedgwood (1730-1795) produira de gracieux bas-reliefs de style antique, se détachant en blanc mat sur un fond de couleur bleue ou noire. Ce sont des sortes de camées ornant la panse des vases ou formant des médaillons isolés. Flaxman, le sculpteur, lui fournit les modèles en s'inspirant des peintures des vases grecs. Wedgwood, Flaxman, c'est l'esprit de l'antiquité, c'est le style Louis XVI.

En fait le style Louis XVI a commencé avant Louis XVI et ne finira point avec lui. Il est une réaction contre l'abus des courbes et de l'absence de symétrie qui dominaient le Louis XV.

Deux influences marquent son origine.

Cochin (1715-1790), dessinateur au cabinet du roi, publie son Voyage en Italie (1773). Les ruines d'Herculanum et de Pompéi, découvertes en 1713 et en 1755, furent l'objet de publications qui ramenèrent l'attention



Fig. 21. — Console de Marie-Antoinette.

et le goût publics vers l'antiquité : il s'agissait non plus seulement de beaux-arts, mais aussi d'objets usuels, d'art décoratif. Déjà, du temps de Mme de Pompadour, le style Louis XVI existe et lutte avec le Louis XV finissant.

L'architecture se transforma et les ornements que l'art décoratif lui emprunte se modifièrent.

Les ornemanistes publient des modèles « dans le goût antique », « à l'antique » et même « à la grecque ». L'orfèvre Babel délaisse le Louis XV pour le Louis XVI. La même nouveauté se fait sentir dans les gravures

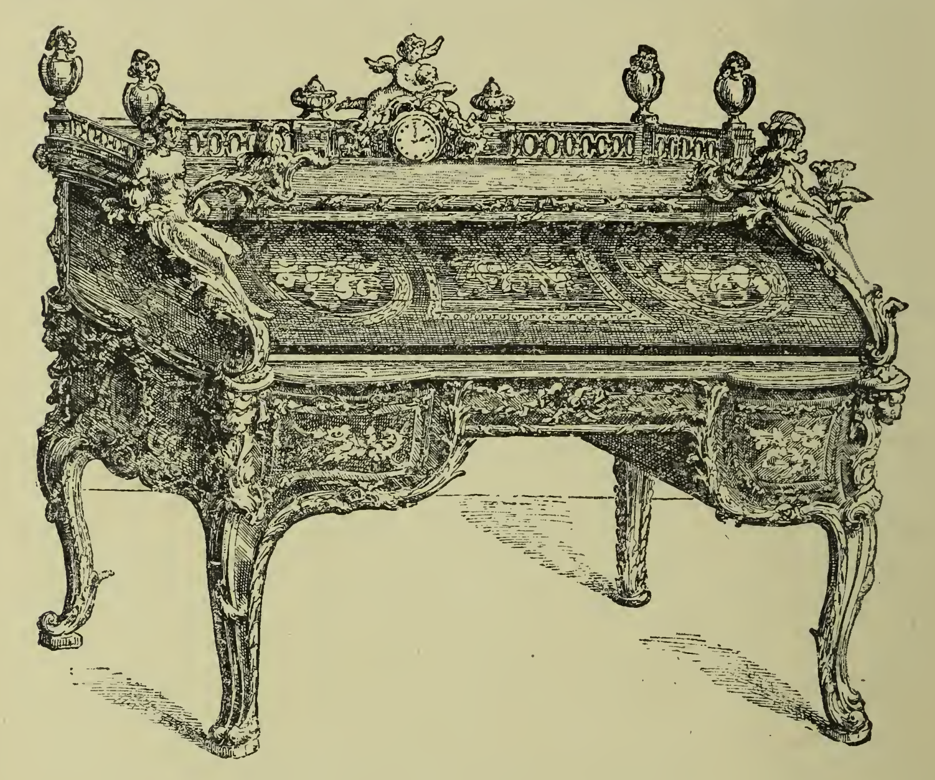


Fig. 22. — Bureau du roi Louis XV, par Riesener.

d'Eisen. Ces ornemanistes sont nombreux. C'est Delafosse (cheminées, vases, trophées, cartels, cartouches, tables, flambeaux) ; c'est Delalonde (lambris, encadrements, plafonds, meubles, etc.) ; c'est Salembier, c'est Ranson qui fournissent surtout des modèles aux étoffes lyonnaises, Ranson avec ses jolis bouquets de fleurs et de fruits, Salembier avec ses arabesques mêlées de rinceaux. Les « trophées » et les « nouveaux ornements » de Marillier sont la grâce même : c'est le Louis XVI tout entier, ses guirlandes aimables et ses petits Amours.

Dans l'ornementation de cette époque, ce que la ligne droite aurait

d'un peu froid est tempéré par les éléments décoratifs pastoraux. C'est comme une idylle. C'est le moment des « amants de la nature », d'*Estelle* et de *Némorin*, de *Gessner*, de *Berquin*, de la *Nouvelle Héloïse*, de *Paul et Virginie*, le moment des « bergeries », de « Trianon ». En 1768, le dauphin met la main à la charrue. On encourage l'agriculture. Comme prix d'un concours, un curé donne une médaille, un bouquet de fleurs et un ruban ; mettez médaillon au lieu de médaille et vous avez les caractéristiques.

La symétrie revient, — la ligne droite aussi.

L'architecture fournit les ensembles du meuble et nombre des ornements. Les moulures se composent de petits motifs, petits oves, fils de perles. Les encadrements sont ou carrés ou rectangulaires avec l'allongement horizontal : les coins de ces encadrements sont ou échancrés ou au contraire à crossettes avec une petite rosace. La forme ovale est fréquente dans les intérieurs d'encadrements, dans les médaillons, dans les dossiers de fauteuils, dans les urnes. Les cannelures étroites et parallèles forment des bandes horizontales ou agrémentent le contour des socles ou des pieds de meubles, pieds qui sont droits, en forme de colonnettes, et portent sur un sabot en forme de toupie. La pomme de pin se dresse au haut des récipients, sur les coins du dossier des fauteuils.

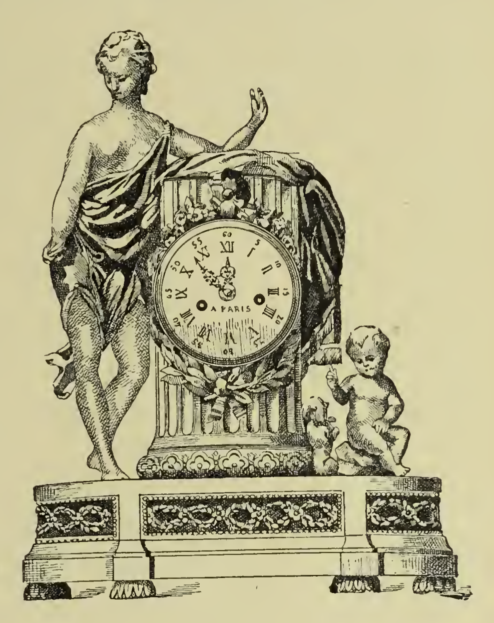


Fig. 23. — Pendule Louis XVI (Versailles).

Les attributs caractéristiques sont antiques (comme le thyrse, le carquois, les flèches, la lyre) ou champêtres (comme les pipeaux, râteaux, faucilles, houlettes, chapeau de bergère). Partout des gerbes de blé, des fleurs des champs : surtout des fleurs et des fruits en grappes. Puis çà et là, les colombes, les torches enflammées, les amours, le perpétuel nœud de ruban, léger, soutenant les médaillons à sujets antiques

ou amoureux (médaillons de métal ou médaillons de Wedgwood).

Cette amabilité paisible se retrouve dans les couleurs et dans les matières. Le bois, parfois doré, est le plus souvent peint de couleurs gaies et claires, mais qui laissent au meuble son aspect de solidité. C'est le temps des céladons, tons où le blanc est légèrement teinté non de vert seulement (comme on le dit), mais de bleu, de rose, de toutes les couleurs. Le métal lui-même se fait moins farouche par le velouté de sa merveilleuse dorure au mat. Dans les pendules (où de gracieuses figures se groupent près des cadrans) le marbre est presque toujours le marbre blanc.

Les étoffes se raient de petites bandes verticales entre lesquelles s'espacent régulièrement de petits bouquets de fleurettes. Les tons sont gais sans fadeur.

Les marqueteries, elles aussi, sont dans des colorations douces, en harmonie avec les sujets pastoraux. Beaucoup de losanges pour les fonds. L'acajou, le grand calomnié, est en vogue. Il est alors relativement récent; les Anglais l'ont connu et employé les premiers. Il est rare et très cher.

Deux grands artisans-artistes représentent le style Louis XVI, un ébéniste et un orfèvre.

Riesener (1734-1806) fut le fournisseur de Marie-Antoinette.

Élève d'Oeben (ébéniste du roi Louis XV), Riesener est l'auteur du merveilleux bureau à cylindre, signé et daté 1769 (bureau qui est au Louvre). Ce meuble avec ses superbes marqueteries et ses bronzes inimitables suffirait à démontrer l'apparition du style Louis XVI sous Louis XV. Sans doute les pieds et les contours des tiroirs, la ligne d'entrejambe, ont la courbe, mais la galerie basse qui court au haut, les vases, la pendule, les nœuds de ruban, l'esprit et les tons dominants des marqueteries sont de pur Louis XVI. Le Mobilier National possède d'autres meubles, œuvres de cet artiste.

Gouthière (mort vers 1806) travailla pour Riesener. Il fut chargé, avec ce dernier et Clodion, de décorer le château de Luciennes, propriété de M[me] Dubarry. Dans les bronzes de Gouthière, ses candélabres, ses pendules, ses appliques, l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer du talent de la composition imaginée ou de l'habileté d'exécution.

Le style Louis XVI se continuera en fait sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Le style Empire n'est qu'une de ses modifications.

Les Arts sous la Révolution et l'Empire.

On peut dire de l'art ce qu'on a dit de l'éloquence : le but est triple, — instruire, plaire, émouvoir. De même que certains orateurs réussissent mieux dans l'un des résultats que dans les autres, de même l'art de certaines époques. Sous Louis XV, l'idéal avait été de plaire.

Mais, dès 1750, une préoccupation de sentimentalisme se manifeste : on s'adresse à la sensibilité. C'est la période préparatoire, de ce qui triomphera surtout avec Louis XVI. Puis l'art double son but : il n'est plus seulement avide d'émouvoir, il veut émouvoir et instruire : il se fait moralisateur, éducateur, civique même. Comme l'antiquité lui offre les plus beaux exemples de patriotisme, c'est dans l'antiquité qu'il puise ses sujets jusqu'au moment où l'épopée impériale lui fournit une ample matière.

Donc trois périodes nettement déterminées et qui se suivent dans un ordre des plus logiques.

L'antiquité était d'ailleurs à l'ordre du jour. Les fouilles qui ont exhumé Herculanum et Pompéi datent de la première moitié du XVIIIe siècle, mais les publications, qui en vulgarisèrent les résultats et leur permirent d'influer sur le goût public, ne s'éditèrent que plus tard. Boucher, sur la fin, comprit que le courant allait ailleurs et que son règne était fini : aussi est-ce chez Vien qu'il envoya son jeune parent, David.

Ce n'était pas inutilement que l'on s'était tourné vers le portrait : il y avait là des qualités de vérité, de sincérité, de naturel que l'art devait gagner avant de se lancer dans les abstractions de l'enseignement par le pinceau ou par le ciseau. La sculpture aussi et de la même façon, grâce à Houdon, se fit plus forte, plus vivante. La peinture reconstitua par un effort de l'esprit une antiquité qui fut et ne pouvait qu'être un peu factice. Le mal n'était point grand, puisque ce n'était point un

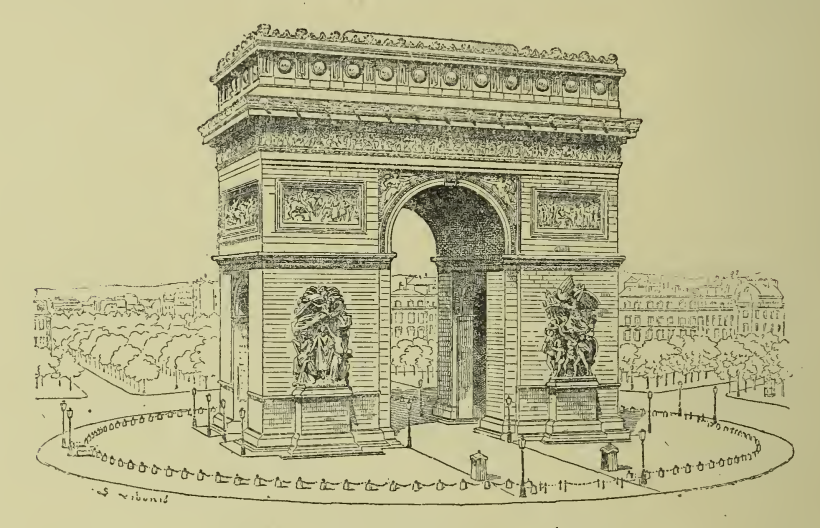


Fig. 1. — L'Arc de Triomphe de l'Étoile.

art documentaire de restitution historique que l'on entendait créer, mais un art d'instruction morale.

A la place du déshabillé précédent, la peinture affronta la représentation du nu franc, moral dans sa franchise. En ce sens encore, ce fut un retour à la nature, Cette nature, on la chercha dans l'étude incessante du modèle, dans « l'académie ». On la chercha aussi, non dans la peinture récente qui s'en était éloignée, mais dans la statuaire antique. De là un péril, une importance donnée à la ligne un peu au détriment de la couleur. C'est qu'aussi bien la couleur est l'élément sensuel, physique, tandis que le dessin est une création de l'esprit et devait être la première chose pour cet art qui parlait plus à l'esprit qu'aux sens, ou du moins ne s'adressait aux sens que pour parler à l'esprit.

Ce qui tendrait à prouver qu'il y eut là quelque chose de voulu et de

systématique, c'est que, dans le portrait, le procédé n'est plus le même : la couleur prend plus d'importance, ne semble point sacrifiée. On n'a qu'à comparer les portraits de David à ses tableaux héroïques.

Les architectes eux-mêmes s'avisèrent de vouloir instruire, ambition peu justifiée pour l'architecture. Nous ne parlons pas des monuments commémoratifs qui, récompense, sorte de gloire tangible, étaient un indirect encouragement au mérite et à la vertu (arcs de triomphe, colonne); ce n'est point dans les édifices subsistants qu'il faut chercher

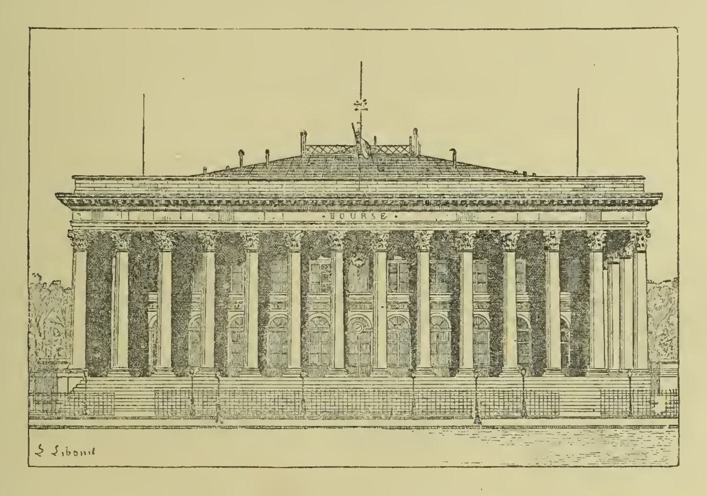


Fig. 2. — Brongniart : La Bourse.

cette curieuse inquiétude. Dans les projets exposés aux Salons d'alors, on voit poindre cette usurpation de l'abstraction sur le concret : ce n'est point tout à fait une leçon que donnera l'édifice, mais il sera un symbole et cela jusqu'à une bizarrerie amusante, comme celle de ce palais pour un cosmopolite, palais en forme de demi-boule qui au centre d'un bassin se réfléchissait dans l'eau, donnait l'illusion d'une sphère. Sur cette boule des ouvertures disposées comme les constellations célestes servaient de fenêtres. Ces exceptions sont l'outrance personnelle d'un état d'esprit général.

L'art de bâtir, pendant cette période qui succéda à celle du style Louis XVI, fut sauvé par ses dons de force, sobre et sévère, et par l'admiration du temple antique. Le monument fut « héroïque ». La construction privée ressemble à un temple ou à un théâtre. La grâce enfantine fait

place à la gravité virile. Le quartier de la Chaussée d'Antin, quartier neuf, voit s'élever de nombreux hôtels dans un style nouveau et dont la



Fig. 3. — J.-B. Regnault : Éducation d'Achille.

plupart sont dus à Ledoux (1736-1806) qui fera plus tard (1782) les pavillons des *Barrières de Paris*. Que reste-t-il de tout cela ! Hôtels de Montesson, de Montmorency, Hocquart, hôtel célèbre de la danseuse Guimard, hôtel qu'on appelait le Temple de Terpsichore (1770-1772) ?



Fig. 4. — David : Les Sabines.

Ledoux avait dessiné les plans de l'hôtel Condorcet, rue Chantereine, hôtel historique où fut combiné le 18 brumaire. Certains quartiers portent ainsi leur date, — tel le quartier du Caire (construit et baptisé en 1799) avec le style égyptien qui rappelle l'expédition d'Égypte.

L'architecture publique, dans sa période préparatoire, lorsque le style Empire va venir, peut offrir pour types *Saint-Philippe-du-Roule* (1769-1784) par Chalgrin, et l'*Odéon* (1778-1782) par M. J. Peyre (1730-1788) et Ch. de Wailly (1729-1798) : c'est la même tendance (moins justifiée dans le théâtre) de sobriété, de sévérité froide. Les *Barrières* de Ledoux sont dans la même note.

L'Empire, le style Empire tout entier aussi bien que l'architecture, tout cela tient dans les deux noms fraternellement associés de Percier et de Fontaine. Les difficultés de leurs débuts contribuèrent à cette influence. Percier (1764-1838), à son retour d'Italie où il avait séjourné sept ans, fut réduit pour vivre à donner des dessins, des modèles, pour meubles et ameublement : tout le style Empire est dans ces albums, de là il sortira. Fontaine (1762-1853) va à Londres et, pendant plusieurs années, y gagne sa vie en dessinant des modèles de tentures et de papiers peints. Un instant séparés, les amis restèrent dorénavant unis dans leurs travaux [1]. Un incident décisif lie leurs noms à celui de David. Une restauration qu'ils venaient de terminer heureusement, — celle de l'*Hôtel Chauvelin*, rue de la Victoire, suscita la curiosité des voisins. Madame Bonaparte vint, qui voulut complimenter les auteurs : David les présenta. Ils furent chargés des travaux de la *Malmaison*. Dès ce moment, moins encore par leurs œuvres bâties que par leur direction et leur inspiration, ils dominèrent le style empire.

L'*Arc de triomphe* de la place du *Carrousel* (1805-1808), si bien adapté comme proportions aux bâtiments qui l'entouraient, était le portique d'entrée des Tuileries. Percier et Fontaine, dans cette imitation élégante de l'arc antique de Septime Sévère (qui est plus grand), mirent la nouveauté de colonnes de marbre à chapiteaux de bronze; au-dessus de la corniche, dans l'axe de chacune d'elles, se dresse en pied la figure d'un soldat de l'Empire. Sur les faces, des reliefs rappellent les guerres. L'arc

[1] Sauf pour la *Chapelle expiatoire*, œuvre du seul Fontaine.

de triomphe portait le quadrige avec les chevaux de Saint-Marc (remplacé par un *quadrige*, œuvre de Bosio).



Fig. 5. — Gérard : Bélisaire.

La *colonne Vendôme*, œuvre de Gondouin (1737-1818) et de Lepère (1761-1844), inaugurée en 1810, est une imitation de la colonne Trajane. Son fût est revêtu de plaques de bronze se déroulant en une spirale de

273 mètres, sur laquelle les hauts faits de l'Empire sont représentés avec les costumes du temps. L'*Arc de triomphe de l'Étoile* ne peut guère permettre de juger l'architecture impériale. Les remaniements, les modifications du plan primitif pendant les 30 ans environ qui se sont écoulés entre la pose de la première pierre et l'achèvement, en font un monument peu typique. Raymond (1742-1811) et Chalgrin (1739-1811) eurent l'idée première (1806), qui comportait des colonnes [1]. C'est le plus grand arc de triomphe du monde (49 m. 80 de haut). L'effet est imposant : la simplicité de masse et la situation merveilleuse y contribuent; mais l'importance prise par le *Départ* de Rude l'est un peu aux dépens du monument [2].

La peinture, vers la fin du règne de Louis XVI, fut une réaction contre le factice de l'école de Boucher. Cette réaction fut le résultat de deux efforts distincts, alliés pour un moment seulement. Pour certains il s'agissait de reprendre la chaîne rompue, de revenir à la peinture « sérieuse », à ce qu'on appelait la « grande peinture » sous Louis XIV. Ceux-là avaient souffert de la vogue qui allait ailleurs et contre laquelle ils protestaient. Ils subsistent du temps de David [3], et même, après David, leurs continuateurs reviendront sur l'eau, constitueront l'art officiel. A côté de ces classiques d'alors et unis à eux contre le style de Boucher, étaient ceux que, nous, nous appelons aujourd'hui les classiques et qui étaient révolutionnaires à un double point de vue, — par le retour à la nature, au nu vrai — et par l'ambition de fonder un art qui enseignât, qui moralisât (d'où les sujets grecs et romains).

Cette nature vraie, on l'étudia en elle-même, générale, — sur les

[1] Goust resta chargé des travaux en 1811. De 1813 à 1823, le chantier fut abandonné. Goust reprit jusqu'en 1829 avec Huyot qui, seul jusqu'en 1831, fut remplacé par Blouet qui acheva (1837).

[2] La *Madeleine*, commencée en 1764, modifiée en 1777, destinée par Napoléon à être un Temple de la Gloire, conception réalisée par B. Vignon (1762-1829), bientôt changée en église expiatoire par Louis XVIII, occupa soixante-dix-huit années et n'a point trop souffert dans sa belle unité. La *Bourse* (1808) de Brongniart (1739-1813) est dans le même goût antique.

[3] On n'a qu'à consulter les livrets des Salons, Les titres des tableaux suffisent à montrer la persistance du courant ancien sous le courant nouveau. Il y eut, de 1750 à 1810 et plus tard, des peintres qui continuèrent à choisir leurs sujets, à composer, à traiter avec les idées vieilles de cent ans.



Fig. 6. — Gros : Les Pestiférés de Jaffa.

modèles vivants, par les « académies », — particulière dans le portrait.

Les contemporains de David lui opposèrent d'abord J.-B. Regnault. Il y a là quelque chose qui étonne, les renommées n'étant pas restées égales, et qui étonne aussi après réflexion, parce qu'on ne saisit pas d'opposition possible entre deux artistes que le même idéal semble inspirer.

Regnault (1754-1829) paraît avoir eu davantage le sens de la grâce féminine (ses *trois Grâces*, 1799, salle La Caze, Louvre; *Socrate venant chercher Alcibiade chez Aspasie*, 1791). En outre, si l'on se reporte en 1783 date du beau tableau l'*Éducation d'Achille par le Centaure*, si l'on songe que David, à ce moment, n'est que l'auteur du *Bélisaire mendiant* reconnu par un de ses anciens soldats, on conçoit qu'on ait pu donner au David d'alors un rival en Regnault et même un rival supérieur.

David (1748-1825) est David dans le fameux *Serment des Horaces* (1785), dans la *Mort de Socrate* (1787) et dans le *Junius Brutus* à qui l'on rapporte les corps de ses fils qu'il a condamnés (1787). C'est là le David héroïque, classique. L'*Intervention des Sabines* (1799) et le *Léonidas aux Thermopyles* (1814) rentrent dans cette première manière, — manière différente autant par le mode de conception que par le travail du pinceau. S'il fallait ici comparer David à quelqu'un, c'est à Poussin. Cette analogie, cette similitude n'est nulle part plus frappante que dans le *Junius Brutus*, chef-d'œuvre méconnu, une des plus fortes conceptions, une des plus pleines de pensées, le digne pendant du *Testament d'Eudamidas*[1]. On a dit que c'était de la peinture sculpturale, que l'artiste en avait pris l'habitude dans l'étude constante des antiques à Rome : on a parlé de « bas-reliefs peints ». La peinture, en se détachant volontairement du milieu contemporain, en empruntant à l'antiquité profane une sorte de religion laïque de la vertu, devait par là même, en entrant dans le domaine des idées générales, se rapprocher de l'idéal de la sta-

[1] *Pâris et Hélène* (1787) dut être une réponse aux partisans de J.-B. Regnault. Le peintre y visait à la grâce, prouvait qu'il en était capable comme son rival. Hersilie et les petits enfants (des Sabines) feront la même preuve. Dans le fond de *Pâris et Hélène*, on voit les cariatides de Goujon. L'anachronisme est précieux et montre que, dans les sujets antiques, l'art ne voyait point une occasion de restitutions archéologiques : l'art enseignait, ne renseignait pas.

tuaire. Ces inoubliables figures de héros ne sont point que des merveilles de dessin, de vérité, d'attitude et de mouvement avec un parti-pris visible de noblesse et de grandeur. La sobriété de couleur, par cela seul qu'elle est systématique, conserve, entre les tonalités, les proportions et les rapports vrais de tons locaux et de clair-obscur.



Fig. 7. — Girodet : Funérailles d'Atala.

A côté du David gréco-romain était le David portraitiste. Dans les célèbres portraits de *Pécoul*, de *Mongez*, de *Mme Récamier*, de *Pie VII*, de la *Comtesse Dillon* (Amiens), le pinceau, ailleurs abstrait, si l'on peut dire, et philosophique, lutte victorieusement avec la réalité concrète et avec toutes les particularités qui la composent. Le *Pécoul* est des premiers temps, le *Pie VII* est de 1805, la *Comtesse Dillon* de 1810. Ce qui démontre absolument que le style adopté pour les toiles héroïques, comme pour les toiles officielles plus tard, était voulu, prémédité, raisonné, le travail matériel n'est plus le même ; on dirait d'un autre artiste ; la pâte se fait plus grasse, plus riche, plus profonde.

Le David « impérial », dans ses immenses toiles du *Couronnement* de Napoléon (1808) et de la *Distribution des aigles* (1810), montrait à la foule les illustrations du jour, les personnages connus d'elle, groupés autour de l'Empereur. A la curiosité excitée par l'effigie du conquérant se joignait la curiosité éveillée par la grandeur du spectacle et par la reconnaissance des hommes dont on se répétait les noms. D'un côté l'apparat grandiose de cérémonies officielles, de l'autre le détail des ressemblances individuelles cherchées. Les tableaux de David en ce genre restent de belles pages et l'effet produit par le *Couronnement*, à l'exposition rétrospective de 1889, est là pour témoigner qu'elle n'ont pas vieilli et n'ont rien perdu de leurs qualités de puissance magistrale. Quelques attitudes théâtrales (surtout dans la *Distribution des aigles*) sont justifiées par les tendances déclamatoires de l'époque ; mais il est à noter que la critique d'alors fit ces mêmes reproches[1].



Fig. 8. — Guérin : Clytemnestre.

De David est issue l'école française du XIXe siècle. Vincent (1746-1816), — maître de Heim, d'Horace Vernet, de Picot, sort de l'atelier de Vien comme J.-B. Regnault, maître de Robert Lefebvre[2], de Guérin, d'Hersent, de Boisselier, — comme David, maître de Drouais, Gérard, Girodet, Léo-

[1] L'esquisse du *Serment du Jeu de Paume*, avec les têtes peintes, est un précieux document : on y saisit sur le fait la marche du travail, — et aussi la variété des attitudes, la beauté et la probité du dessin (le nu avant l'habillé), la fraîcheur de palette dans ces visages aux tons transparents, aux ombres vivantes. — La *Mort de Marat* est une œuvre de fougue, un David autre. « Celui-là, je l'ai peint avec le cœur! » disait-il. L'ancien maratiste, l'ancien robespierriste, devait, comme beaucoup, devenir napoléonien. En 1816, il fut rayé de l'Institut et de la Légion d'honneur par Louis XVIII comme régicide (ayant voté la mort de Louis XVI). Il se réfugia à Bruxelles où il devait mourir. Presque septuagénaire, il y fonda une école qui devait être l'école belge.

[2] Robert Lefebvre (1756-1831) a été un des deux ou trois portraitistes les plus renommés de l'Empire.

pold Robert, Isabey, Granet, Pagnest, Gros, Ingres, Abel de Pujol. Gros, chargé de l'atelier pendant l'exil de David, formera Paul Delaroche. Ingres aura, parmi ses élèves, Flandrin. Le paysage avec Corot naît de Bertin. Delacroix, comme Cogniet, Ary Scheffer, Géricault, a reçu les leçons de Guérin.



Fig. 9. — Prud'hon : La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.

Drouais (1763-1788) mourut à vingt-cinq ans, laissant plus que des espérances avec sa *Chananéenne* et son fameux *Marius à Minturnes* (Louvre).

Au Salon de 1795, le « *Bélisaire* » de Gérard (1770-1837) avait été une révélation. Le sujet déjà traité par David (1783) était traité avec plus de simplicité de composition. Au lieu d'une scène (*Bélisaire mendiant reconnu par un de ses anciens soldats*), une figure, deux figures, *Bélisaire sur un chemin désert*, se guidant avec un bâton et portant sur l'épaule l'enfant qui lui servait de guide et qu'un serpent vient de mordre

au pied. Gérard était plus touchant que son maître. Il resta l'apôtre de la grâce jeune, adolescente, naïve dans *Psyché et l'Amour* (1798) et dans *Daphnis et Chloé* (1824) : il atteint à la grandeur dans sa *Sainte Thérèse* en extase, agenouillée contre un pilier (1827). Il reste un peu lourd dans le genre militaire (la *Bataille* d'*Austerlitz*, achevée en 1810). Les sujets changèrent lors du retour des Bourbons. Gérard (1817) représenta l'*Entrée de Henri IV* en une belle toile bien composée, bien mouvementée (Versailles, réduction au Louvre). Le *Charles X* et *Isabey et sa fille* sont de beaux portraits.

Gros (1771-1835), original et indépendant, fut très attaché à David qui, lors de son bannissement, le chargea de la direction de son atelier. Dans son *Pont d'Arcole* (1796), dans les *Pestiférés de Jaffa* (1804), dans *Eylau* (1807), *Aboukir*, il est vigoureux jusqu'à la violence. Le succès des *Pestiférés* fut tel au Salon que la toile fut couverte de couronnes par le public et que les artistes y déposèrent une palme. On offrit un banquet à l'auteur et Girodet y lut une ode en son honneur. Gros est le plus personnel parmi les peintres de l'école. Sous son pinceau, les événements contemporains prennent un caractère épique. La sûreté de son dessin sauve l'outrance de ses musculatures. Sur le tard, il voulut changer, s'adapter aux idées nouvelles. Dans *François Ier et Charles Quint visitant Saint-Denis*, on sent ces tendances. On reprocha à l'artiste son changement de manière. Sensible aux critiques, il se noya de désespoir.

Girodet (1767-1824) qui ajouta à son nom celui de Trioson, son tuteur et père adoptif, est proche du Gérard de *Psyché* et de *Daphnis*, avec quelque chose de plus ferme pourtant. *Endymion* (1792), endormi sous un rayon de lune, est moins célèbre que l'*Atala mise au tombeau*. Girodet, qui fut un illustrateur renommé, fait ici de l'illustration peinte et emprunte à la littérature. Chateaubriand est en ce temps-là le grand inspirateur, ainsi que les poèmes d'Ossian (le romantisme en sortira). La scène du *Déluge*, qui remporta le premier prix au concours décennal, est un fait divers poignant, terrible, pénible même où l'on ne peut nier les qualités de composition et de dessin, mais que l'on ne saurait préférer aux *Sabines*, comme l'ont estimé les juges de 1810. Girodet fait penser à Gérard ailleurs, ici il fait songer à Guérin [1].

[1] De Girodet : *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès.*

Guérin (1774-1833) l'un des quatre G, comme on disait alors (Gérard, Girodet, Gros, Guérin), est un dramaturge. Il l'est jusqu'au théâtral. Il



Fig. 10. — Carle Vernet : La Course.

met en scène. Son *Retour du Proscrit* (1799) emprunta une partie de son prodigieux succès aux circonstances politiques (les émigrés). *Andromaque et Pyrrhus* est l'illustration d'un dialogue qu'on devine : c'est la tragédie de Racine en couleurs. Dans *Clytemnestre*, la lumière elle-même

se fait mélodramatique. Dans une pièce éclairée que masque un rideau rouge, Agamemnon dort, tandis qu'au premier plan Clytemnestre, l'œil fiévreux et fixe, hésite encore à frapper du poignard, malgré les conseils d'Égisthe. Guérin est déjà un romantique, par la préférence pour tel genre de sujets, par le sens de son interprétation, par ses effets de couleurs. Il reste classique par le dessin.

A mesure qu'on s'éloigne de la Révolution, l'art perd de plus en plus ses tendances moralisatrices. Cela est visible dès 1798 avec *Psyché et l'Amour* de Gérard. C'est probablement par là que Regnault sembla moins « fort » que David. Prud'hon (1758-1823) est un indépendant, un isolé, un égaré même. Son style (un des plus reconnaissables) est en retard : c'est le style de 1760-1770 : c'est du Boucher qui serait du Louis XVI. Il est caractérisé par la grâce enfantine, un sentiment exquis de l'amabilité bienveillante dans l'expression, quelque chose de « chat » dans ses grands yeux et ses nez courts, une antiquité à lui, — adolescente. Ancien dessinateur de vignettes, d'adresses de marchands, il est avant tout le décorateur qui cherche à plaire. Son *Christ en Croix* (1822), sa *Justice poursuivant le crime* (1808) dramatique, impressionnante (où le corps d'Abel met de la tendresse apitoyante), ses divers portraits (celui du *Roi de Rome*), son plafond de la salle Phidias (Louvre, *Diane implorant Jupiter*) ont des qualités de force qui étonnent, l'écartent du domaine où il a peu de rivaux, celui de l'allégorie souriante, de *Psyché enlevée par les Zéphirs*, du *Zéphir* se balançant au-dessus de l'eau, — ce qui aurait été l'art d'Anacréon si Anacréon avait été peintre.

Carle Vernet (1758-1833), homme à la mode (alors anglaise), homme de sport, saisit au vol l'heure présente, excelle dans le rendu fidèle du *cheval*, son « personnage » favori, qu'il peigne des courses, des chasses ou même des batailles, *Marengo* (documentaire, précis), le *Matin d'Austerlitz* (tout en chevaux)

C'est dans la représentation du cheval que triomphe Géricault (1791-1824). Dans la *Course d'Epsom*, dans le *Cuirassier blessé*, dans l'*Officier de chasseurs*, c'est la vigueur, la fierté, la violence aussi et la turbulence du pinceau. Le romantisme est là. Au Salon de 1812 où figura l'*Officier de chasseurs*, David s'arrêta devant cette toile d'un inconnu. « D'où cela sort-il ? Je ne reconnais pas cette touche-là, » s'écria-t-il.

Fig. 11. — Géricault : Naufrage de la Méduse.

Après le portrait épique le fait divers épique, le *Radeau de la Méduse* (1819), l'entassement des affamés sur les planches mal jointes, la mer ouvrant ses gueules menaçantes, une couleur générale poignante, farouche, — le drame, l'anecdote agrandie, la recherche de l'effet subordonnant tout[1].



Fig. 12.
Canova : Danseuse.

Vers le même temps, le paysage subissait une crise de lente transformation. On en était toujours au paysage historique, — la nature n'osant paraître sans le prétexte d'une anecdote mythologique ou historique qui donnait le titre. Pourtant il semble qu'un voile de tristesse se répande sur ces sites où l'on retrouve les ruines d'Hubert-Robert. Les grands hommes d'alors sont Bidauld (1758-1846) et Victor Bertin (1775-1842), célèbre surtout pour avoir eu Corot parmi ses élèves. En 1817, on créa le grand prix de paysage historique ; il fut décerné à Michallon (1796-1822). Le livret de 1822 fournit une indication précieuse. Michallon avait exposé un paysage ; le livret ajoute à sa désignation ce renseignement suggestif : « l'artiste s'est inspiré de la vue de Frascati ». Tout le paysage ou du moins toute l'esthétique du paysage tel qu'on le comprenait alors est là. Nous aurons à discuter la thèse à propos de l'école de 1830[2].

[1] Comment tout dire ? De 1793 à 1841, on se presse aux Salons devant les portraits du miniaturiste et aquarelliste Isabey (1767-1855), précis, minutieux, clair, vivant. Mme Vigée-Lebrun (1755-1842) à l'huile, au pastel, en France, en Suisse, en Angleterre, en Autriche, en Russie, laisse un millier de portraits (et de paysages). Son *Portrait avec sa fille* (1787), une œuvre gracieuse, passe pour son chef-d'œuvre. Les miniaturistes sont légion en France et à l'étranger. Le plus célèbre est Augustin (1759-1832) qui, dans le livret du Salon de 1796, se dit « élève de la nature et de la méditation ». Jean Guérin (1760-1836) est plus hardi de facture : son *Kléber* est un chef-d'œuvre du genre (Louvre). Saint (1778-1847) et Mme de Mirbel (1796-1849) représentent la miniature de la génération suivante. Les illustrateurs, les graveurs de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe ont reproduit les événements de la rue, les types de l'actualité en de merveilleuses estampes dont certaines imitent l'aquarelle. Debucourt ou Dubucourt (1755-1832), aimable et piquant, croque de jolies scènes, *Fête de village*, *Charlatan*, le *Colin-Maillard*, le *Palais Royal*. C'est un peu tout cela que, dans une note d'art plus haute, se plaît à peindre Boilly (1761-1845). Son *Départ de la diligence* (1803) Louvre, n'est pas que d'un observateur humoristique malicieux et bonhomme ; c'est l'œuvre d'un coloriste très doué.

[2] En Italie, Appiani (1761-1817) orne de très belles fresques le Palais Royal de Milan et laisse une grande renommée de portraitiste.

En somme, l'art de cette époque est symbolique jusque dans le paysage : il y a une idée, une impression à éveiller dans l'esprit, on se sert de l'art comme on se servirait d'un langage, — on choisit, modifie, combine les éléments. L'art, nous l'avons dit, était éducateur, prédicateur laïque, civique, humanitaire. Lorsque la Convention s'occupa de l'arrangement des Tuileries et de la place de la Concorde, en 1795, on décréta que la partie du jardin au-dessous de la terrasse des Feuillants serait convertie en palestre, aurait sur les côtés un portique orné de « tableaux capables de développer, de diriger les passions généreuses de l'adolescence[1] ».



Fig. 13.
Bosio : Henri IV enfant.

La sculpture n'est pas oubliée : « les statues des vertus républicaines seront placées sur des socles portés par une seule base, symbole de l'unité de la République ».

De tout cela, il est demeuré peu de chose. Les statues se sont dispersées, bon nombre ont disparu. Les groupements leur donnaient une signification qui nous échappe. Nous retrouverons le symbolisme dans les attributs caractéristiques du style, au point de vue décoratif[2].

La statuaire ne nous offre pas alors de nom qui rivalise d'importance avec celui de David. Canova (1757-1822) vient à Paris seulement en 1802 et en 1810. On peut dire que le grand sculpteur italien représente,

[1] Les 36 fêtes décadaires sont symboliques, d'une poésie touchante ; à côté des fêtes en l'honneur de la Vérité, du Désintéressement, des Aïeux, on en voit une consacrée au Malheur.

[2] Un peu plus tard, cette symbolique disparaît. La statue, dans le portrait même, reste antique d'interprétation. Les généraux de l'époque seront souvent représentés nus à l'exemple du *Voltaire* de Pigalle, par exemple le *Général Leclerc* (Salon de 1812) par Dupaty (1771-1825) auteur du Louis XIII de la place Royale, *Hoche* avec casque et cothurne par Milhomme (1758-1823), *Napoléon*, cou, épaule, bras et jambes nus par Chaudet (1763-1810), *Desaix*, nu, une draperie sur le bras gauche levé, par Dejoux (1731-1816).

dans ses deux manières, les courants qui se succédèrent pendant cette période. L'admiration qu'il provoqua fut telle que, en Italie, on remplaça par ses œuvres les statues antiques que les victoires françaises avaient apportées à Paris. Dans sa première manière, Canova cherche la force, force redondante, d'une violence d'apparat factice (le colosse de *Pie VI*, le *Monument de Clément XIII*, de *Clément XIV*, l'*Ajax*, l'*Hector*, le *Thésée*). A la seconde, où il est peut-être plus personnel, on doit attribuer ses recherches de la grâce. Dans son célèbre groupe de *Psyché et l'Amour* (Psyché couchée), la pureté des lignes, la douceur des modelés, se perdent dans une langueur sensuelle [1].



Fig.14. — Thorwaldsen : La Nuit (bas-relief).

Bosio (1768-1845) n'est pas indigne d'être comparé à Canova. Plus simple, plus retenu dans les deux sens de la force et de la grâce, il fit les bustes des principaux personnages de la Cour impériale. Ses *bas-reliefs* de la colonne Vendôme, son *Hercule et Achéloüs* (Tuileries), son *Henri IV enfant* (à Pau, réduction en argent au Louvre) sont de beaux morceaux tout comme l'*Aristée*, l'*Hyacinthe*, la *Salmacis*, tout comme le *Louis XIV* équestre de la place des Victoires, qui ne manque ni de grandeur ni d'allure et pour lequel la critique s'est montrée injuste.

Bosio et Canova ne valent point Thorwaldsen (1779-1844), l'illustre danois, qui, comme notre Puget, travailla d'abord aux décorations des navires. Chez lui la grâce se tempère d'une légère sévérité de rêverie. On a dit qu'il excellait dans le bas-relief (*Entrée d'Alexandre à Babylone*, Copenhague). Son *Mercure* assis, sa *Vénus à la pomme* sont des chefs-d'œuvre et on lui doit une des plus belles images du *Christ* qui soient au monde.

[1] L'*Amour et Psyché* (debout), *Pâris*, *Vénus*, *Thésée et le Centaure*, *Mars et Vénus*, *Hercule lançant Lychas à la mer*, *Vénus victorieuse* (portrait de Pauline Borghèse).

Au-dessous de ceux-là, à côté presque, les grands noms ne manquent pas. Chaudet (1763-1810), sévère dans *Phorbas et Œdipe*, charme avec sa *Psyché au papillon*. Le *Messager de Marathon* par Cortot (1787-1843) mérite, dans sa simplicité virile, de faire le pendant du *Gladiateur mourant* (antique) : de lui le « *1810* » de l'Arc de triomphe, apothéose de Napoléon. Combien d'autres ! Dupaty (1771-1825), gracieux dans sa *Biblis*, Lemot (1771-1827) fameux pour ses bas-reliefs et auteur de la statue de *Henri IV* érigée au Pont-Neuf (1817), Deseine (1759-1822), l'auteur des nobles figures de l'*Hospital* et de *Daguesseau* (péristyle du Palais Bourbon) et du beau *Scévola* (Louvre), Dumont (1761-1844) avec ses bustes notamment celui de *Marceau* (Louvre), Roland (1746-1816) que son siècle salua comme un génie et dont le Louvre ne possède qu'un morceau notable (*Buste de Suvée*), Roman (1792-1835). Roman est l'auteur de *Nisus et d'Euryale* (Louvre) et du superbe *Caton d'Utique* (Louvre) achevé par Rude. Cartellier (1757-1831), le maître de Roman et de Rude, lors du concours décennal de 1810, est glorifié pour ses statues de la *Pudeur*, d'*Aristide*, de *Vergniaud* et ses bas-reliefs militaires. Versailles a de lui *Pichegru* et une *Minerve*. Michel Claude dit Clodion (1738-1814) a donné dans le grand genre, la mythologie, l'allégorie ; il a modelé des portraits ; mais il est un retardataire. Comme Prud'hon dans la peinture, il a une sensation à lui, il est isolé, et son idéal de grâce légère, parfois plus que leste, est celui du temps précédent : sa note personnelle est mieux marquée, plus à l'aise, dans la terre cuite. Dans le marbre même, sa *Bacchante au petit satyre* (Louvre) est de l'antique vu avec l'œil de Boucher.

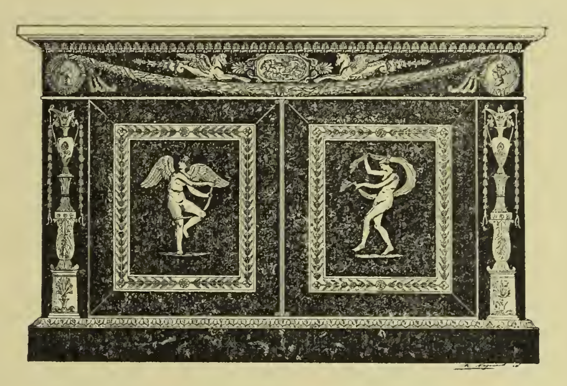


Fig. 15. — Buffet armoire (palais de Compiègne).

Nombre de ceux que nous avons nommés sont plus du XIXe siècle que du XVIIIe. Les vicissitudes politiques, qui ont fait abattre et disparaître des œuvres de l'Empire, ont été bien plus dévastatrices pour les statues

de la Révolution, et la période la plus « symbolique » n'a guère plus que des témoignages écrits.

Entre les Beaux-Arts et les Arts décoratifs, l'union et le parallélisme furent constants dans le sens de l'allégorie et de l'imitation de l'antiquité. Nous avons dit que Percier, que Fontaine avaient débuté par être dessinateurs industriels. Jamais les publications d'albums et de modèles n'ont été plus fréquentes : on y place sur la même page des reproductions de statues, d'objets antiques et le meuble, la pièce d'orfèvrerie imaginés dans le même esprit.

Le Louis XVI était déjà antique, mais gracieusement; l'Empire l'est avec sévérité. Il y eut d'ailleurs des phases. Le style Empire ne commence pas avec l'Empire et se prolonge bien au-delà. On peut même distinguer après le Louis XVI, trois phases qui ont des caractéristiques propres. La Révolution donne un Louis XVI grossi, alourdi, simplifié jusqu'à une sorte de nudité géométrique. Les angles des rectangles et des carrés s'étaient allégés en crossettes, en échancrures d'angles rentrants ou de courbes concaves; les angles deviennent plus durs, sans adoucissements, sauf dans la forme hexagonale allongée qui est fréquente dans les encadrements et rappelle le « scutum », le bouclier romain. On expurge l'art au nom de la morale et du civisme. Sur une liste de 321 modèles des manufactures nationales, en un rapport (que signent Percier et Prud'hon) 121 modèles sont biffés comme antirépublicains, fanatiques et immoraux. Une préoccupation humanitaire aboutit à une conclusion en accord avec les lois de la décoration, en défendant de faire figurer l'image de l'homme dans un tapis de pied « sous une forme de gouvernement qui rappelle l'homme à sa dignité ». Tout, dans l'ornementation, dans la forme d'ensemble même, raconte les faits du jour, exalte la Révolution, — poêles en forme de Bastille, lits patriotiques, sculptures, dessins des tissus, dessins des papiers peints, — les canons, les piques, le coq, le bonnet phrygien, la déclaration des Droits.

Le style Directoire est plus raffiné. Les ensembles sont toujours rectangulaires : l'ornementation est du Louis XVI plus sérieux, mêlé déjà d'étrusque. L'étrusque est à la mode, avec les palmettes de ses vases et les tons bruns et jaunâtres qu'il emploie. Les événements militaires amènent les attributs guerriers, faisceaux consulaires plus allongés que ceux de

la période précédente, couronnes, boucliers. L'expédition d'Egypte a un contre-coup considérable, de là la rue du Caire, les sphinx remplaçant les cariatides, les châles apportés par les fameux mamelucks qui les portaient comme turbans. L'Europe suit le même courant (sans l'ornementation militaire) : le style anglais dit Sheraton, du nom de l'ébéniste son promoteur, est dans la note de notre style Directoire. L'argent revient en France : on répare les anciens hôtels dans le quartier de la Chaussée d'Antin. Les salons se rouvrent. Les figures allégoriques en léger relief, découpées et dorées, se clouent sur les meubles où l'acajou domine. Les sujets de ces figures varient, selon les idées ou plutôt l'état d'esprit du temps. Après les figures guerrières, après les renommées ailées embouchant la trompette, à mesure que la tranquillité renaît, apparaissent les allégories pacifiques, le Commerce, l'Abondance, l'Industrie.



Fig. 16. — Berceau du roi de Rome.

Le style du Consulat est peut-être la plus belle période du style Empire. L'acanthe est plus sobre de courbe, plus décidée de nervures et de contours que plus tard. La feuille du laurier (qu'on voit souvent en couronnes) se mêle aux oves.

Le style Empire rengorge cette acanthe, quand elle est plaquée sur les reliefs. Au contraire, quand elle s'allonge superficiellement en rinceaux, elle se fait maigre, presque filiforme, se développe en cercles (et non plus en

ovales comme dans le Louis XVI). Elle se combine avec la palmette caractéristique, palmette qui est comme une fleur de chèvrefeuille, semble une aigrette, rappelle les antiques ornements de proues de vaisseau. C'est de ces ornements de vaisseau que provient peut-être le col de cygne, forme gracieuse, qu'on alourdit, dont on abuse, aux anses des vases, aux bras de fauteuils.

Sur les murs, la décoration simule les draperies pendantes. C'est le temps des alcôves. Les lits sont des portiques et s'encombrent de tentures, mal agencées. Les côtés du lit (comme ceux des canapés et des sièges curules) sont retroussés en arrière. Les tables, les bureaux sont cubiques. Certains bureaux ont l'air d'arcs de triomphe comme les cheminées. Les secrétaires ressemblent à des armoires, avec un abattant qui laisse voir la foule des tiroirs, avec un portique à glace au centre. Le bois est ce merveilleux acajou, dont on a stupidement médit, le seul bois qui se marie au métal. Les intérieurs sont en orme, en citronnier. Peu de bois dorés. Les psychés font mouvoir leurs grandes glaces, alors très coûteuses. Le métal, le bronze doré surtout, doré bruni ou doré mat, fournit de belles pièces dont les sujets sont parfois niais, forment des groupes, des reproductions de tableaux ou de statues, d'une ciselure très belle et d'une dorure comme on n'en fait plus. L'argenterie de table, dans un style un peu sévère, crée de beaux services.

A mentionner, entre autres, les ébénistes Jacob Desmalter, qui donnent leur nom aux armoires Jacob, armoires hautes en acajou à cannelures de cuivre, — David Rœntgen, pour ses meubles à secret, — Biennais, orfèvre de l'Empereur (vases et bustes célèbres), — Odiot, orfèvre renommé qui, avec Thomire, fut chargé de faire le berceau offert par la ville de Paris au roi de Rome, berceau dont Prud'hon avait donné le dessin.

L'École de 1830.

On donne le nom d'école de 1830 à l'ensemble des artistes qui, par un mouvement de réaction analogue à celui qui s'est manifesté dans la littérature, ont rompu ou prétendu rompre la tradition de David. En fait, c'est le romantisme de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Ce mot « romantisme » est d'une définition malaisée et très complexe. On le comprend mieux négativement par ce dont il ne veut pas que par ce qu'il veut. Le jour où l'art littéraire ne fut plus guère représenté que par des formules vides, sortes de charpentes en attente d'édifices qui ne sortaient point du sol, une révolution était à prévoir. L'art subit le contre-coup. Les théories ne valent que par les œuvres. La matière de l'art reste la même ; mais, dans le choix des sujets, dans la recherche visible de certains points de vue, il peut y avoir un changement. La Nature demeure, l'œil de l'homme aussi, mais le regard, l'attention peuvent se porter sur ceci plutôt que sur cela, et, par là même, donner à tel ou tel élément une importance qu'il n'avait point eue jusqu'alors.

De tout temps il y a eu et il y aura des esprits classiques et des esprits romantiques ; seulement, par la concordance avec les préoccupations et les tendances du milieu, c'est telle ou telle couche de talents qui émerge et dans laquelle le public retrouve ce qu'il sent, ce qui l'émeut, dans laquelle il se reconnaît.

Du groupement et de la coïncidence de ces talents, il ressort pour ces talents mêmes quelque chose qui les renforce, les complète et leur

donne une singulière puissance de répercussion et de rayonnement. Le romantisme fut donc d'abord le résultat, puis la cause de la tournure romantique des esprits.

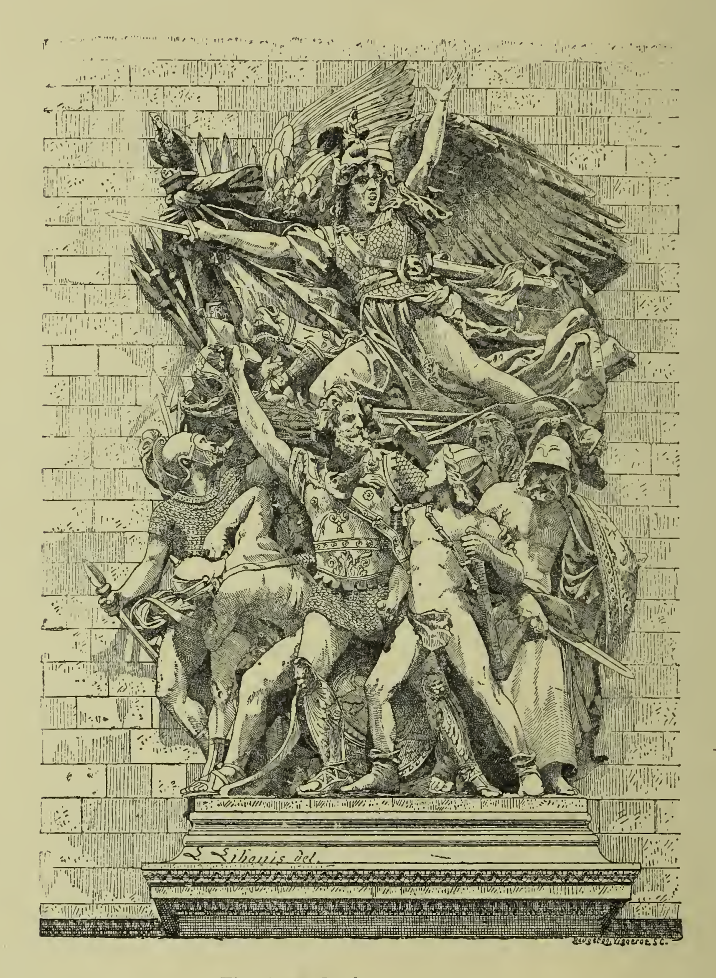


Fig. 1. — Rude : Le Départ.

Pour le romantisme, les choses valent seulement par la valeur que leur attribue celui qui les regarde, les sent. La passion n'est-elle point caractérisée par cela qu'elle change, amoindrit ou agrandit, bouleverse la vérité, la réalité objective? La particularité, qui constitue la différence entre tel être et tel autre, n'est-elle pas éloquente et ne dit-elle pas plus à l'esprit, justement parce que, ce qui frappe l'esprit, c'est

l'exceptionnel, — l'exceptionnel par quoi chacun existe, car l'individu n'a point d'existence générale? De là le pittoresque qui émeut davantage, le pittoresque qui donne l'illusion de la vie non intellectuelle seulement, mais de la vie concrète, complète, — vivante.

Le romantisme n'est-il pas tout cela, recherche du pittoresque (et même des « pittoresques » concentrés dans l'effet), recherche de la passion, un peu plus de l'homme ajouté à la Nature?

Et alors pourquoi des arts poétiques, des esthétiques, des lois, puisque, ici, l'homme est la mesure de l'homme, puisque le critérium de la vérité n'est plus objectif, extérieur, dans les choses vues, mais subjectif, intime, dans celui qui les voit? — Théorie spécieuse, puisque l'esprit de l'homme a lui aussi ses lois, puisque ma vue a pour contrôle la vue des autres et que le langage de l'art, comme tous les langages, a besoin, pour être un langage, d'être compris autant que d'être parlé.



Fig. 2.
Duret : Le Danseur napolitain.

Le romantisme fut une réaction. Après la Révolution libre-penseuse et républicaine, il se posa comme chrétien et royaliste. L'antiquité passa pour responsable de 89 comme de Napoléon et, en fait, c'était vrai : la Révolution, c'est l'instruction latine et grecque en action. On jeta l'anathème sur les causes dont on regrettait les effets. Les ordres d'architecture, les colonnes, les chapiteaux furent suspects; suspects aussi les héros de Plutarque et du *De viris;* — suspect l'art qui, avec David, avait été complice de l'apothéose. Qu'importaient ces Grecs et ces Latins? La France avait eu son art à elle qu'il fallait reprendre, ses gloires à elle qu'il fallait chanter, toutes choses d'une généralité moins

vague, d'une vision plus rapprochée et plus intéressante, qui permettait plus de pittoresque et plus de passion. On eut l'archaïsme national et chrétien, en art comme en littérature.

Le gouvernement de la Restauration n'était point fâché d'opposer les



Fig. 3. — Ingres : Bertin l'aîné.

fastes de la royauté à toutes ces victoires de l'Empire. Dès le retour des Bourbons, les Salons ne montrent que des Saint Louis, des Henri IV. En 1822 il y aura une dizaine de Saint Louis. A côté sont les personnages moins titrés, — les Jeanne d'Arc, Duguesclin, Bayard. On remonte plus loin. Chateaubriand, à l'inspiration de qui on avait dû des « Atala » nombreuses, vaudra un *Eudore* de Rioult en 1819, et des « Velléda ». Les chansons de geste commencent à ressusciter. Creuzé de Les-



Fig. 4. — Delacroix : Les Noces juives.

sert public un poème intitulé la *Table Tonde*. Le vieux barde Ossian est à la mode avec les héros à noms archaïques. C'est le temps des Malvina, des Phrosine, des Mélidor, des Médor, des Angélique, des Edvin et Elgiva. Le Tasse et l'Arioste fournissent beaucoup par les épisodes de leur vie et par leurs œuvres. Herminie, Tancrède, Clorinde, Renaud, Armide sont partout.

On en profite pour « restituer » les salles de châteaux féodaux, le mobilier gothique, les costumes du Moyen Age. Cet état d'esprit, qui aboutit à des anachronismes risibles, verse parfois dans un sentimentalisme d'une niaiserie peu imaginable, — le *Retour inattendu du chevalier de Palestine*, par exemple, du Salon de 1814. On voit que les « gothiques » remontent loin.

Saint Louis, les Croisades, c'était l'Orient aussi. L'Orient par l'expédition d'Egypte avait attiré l'attention publique et influé même sur le style. On pourrait noter, dès l'extrême fin du XVIII[e] siècle, ce courant d'orientalisme qui amènera la couleur chaude et les éclatantes lumières. Les événements de Grèce, la guerre d'Algérie et la conquête auront le double effet de raviver la sensation, de remplacer les mamelucks d'autrefois et aussi de modifier, dans un sens de vraisemblance, mais aussi de réalisme, l'interprétation des sujets bibliques.

Les Salons permettent de constater les étapes de la marche des arts ; pourtant, en feuilletant les livrets, on voit que le mouvement de 1830 a son point de départ assez loin. Il y a encore des mamelucks, dans certaines toiles de 1812. Horace Vernet en expose en 1819 (en même temps que Ingres envoie son *Odalisque*). Le *Dante et Virgile* de Delacroix est de 1822. Et, parmi ceux que nous avons eu à nommer comme contemporains de David, Guérin, surtout dans sa *Clytemnestre* de 1817, est teinté de romantisme. C'est aux environs de 1827 à 1835 qu'il faut marquer le moment de la floraison.

La littérature, nous l'avons dit, était déjà romantique avec Chateaubriand. Lord Byron devint l'homme du jour, lyrique attristé et fatal. Shakespeare, deviné à travers les adaptations de Ducis, se révélait dans les traductions. Walter Scott découpait les anecdotes de l'histoire, en entremêlait ses romans. *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo vint à son heure.

Jamais la littérature n'exerça une telle influence. Le livre inspire le tableau. L'art se fit illustrateur, illustrateur de l'écrivain, historien ou poète[1].

Ce n'est pas à dire pour cela que l'école classique eût abdiqué. Les artistes classiques firent, pour la résistance, meilleure figure que les poètes ou prosateurs classiques en face de l'idéal nouveau. Mais l'art



Fig. 5. — Delacroix : Prise de Constantinople par les Croisés.

nouveau se vulgarisait, se répandait dans l'art industriel et là, avec le goût le plus déplorable. Au style de la Restauration, niais de sentimentalisme et d'antiquité mal comprise, succéda un style qui a mérité le

[1] L'art eut alors d'extraordinaires moyens de propagande, il se fit journal par l'album, le dessin, la caricature, — la gravure et la lithographie. La gravure qui avait donné Bervic (1756-1822) donna Henriquel-Dupont (1798-1892). La lithographie, plus récente, plus expéditive, plus primesautière, jette au public l'actualité toute fraîche avec les troupiers de Charlet (1792-1845) et de Raffet (1804-1860), les portraits de Grèvedon (1776-1860) et de Gigoux (1807-1897) qui, comme peintre, a laissé la *Mort de Léonard de Vinci*, — les petites scènes vives de Victor Adam (1801-1867), les satires politiques et sociales de l'incomparable Daumier (1808-1879).

nom de style troubadour, style d'une niaiserie sentimentale dans des sujets d'un gothique fantaisiste. On confondait volontiers, dans cet archaïsme imaginatif, la Renaissance avec le Moyen Age. Tout est à l'unisson. La romance déborde. Ce ne sont partout que châteaux forts à tourelles et pont-levis. Des chasses, avec haquenées et palefrois, entraî-



Fig. 6. — Flandrin : La Nativité.

nent les châtelains en toques à plumes et les châtelaines à ferronnières que suit l'inévitable page aux longs cheveux. Sur les pendules, dans le métal, dans le bois, sur les décorations sculptées des façades, dans les grillages de portes, dans les vignettes et les culs-de-lampe des livres, on retrouve, parmi les rinceaux légers à nombreux culots, ces têtes à toques, ces têtes à ferronnières qui souvent sortent curieuses de médaillons en forme de lucarnes.

L'architecture privée a laissé quelques hôtels, quelques maisons qui représentent ce style, avec une certaine retenue, avec une habileté

d'emploi dont on ne saurait nier le charme, l'architecture étant chose

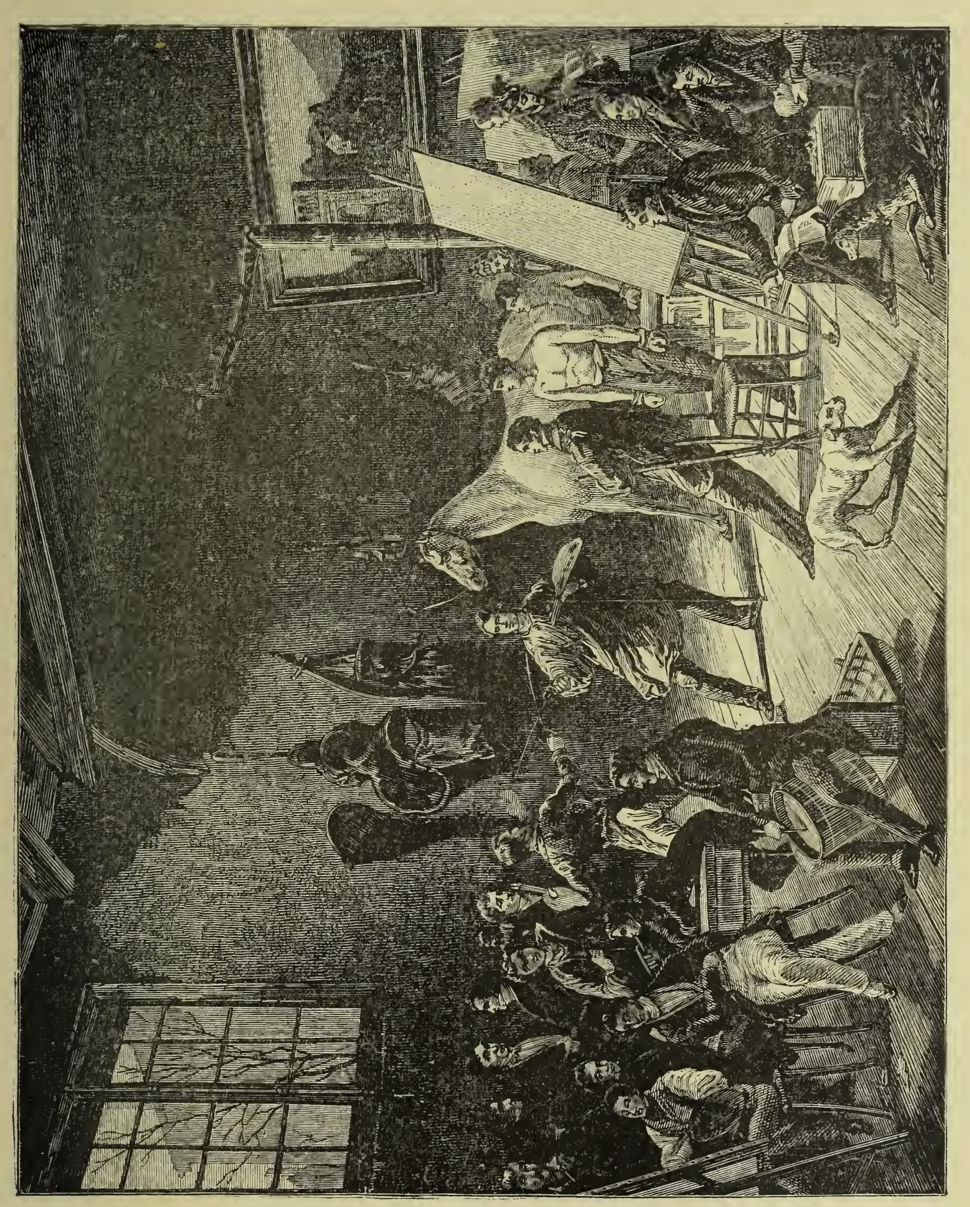


Fig. 7. — Horace Vernet : Son atelier.

sérieuse qui ne subit l'influence des actualités que quand elles sont de longues actualités, si l'on peut dire. Quelques maisons de la rue Tronchet, de la place de la Madeleine, du haut de la rue de Clichy, de la

rue de Douai, aux environs de l'avenue Trudaine et sur les grands boulevards, peuvent être citées comme exemples remontant au règne de Louis-Philippe et au commencement du second Empire : ces constructions se rattachent plus au style de la Renaissance qu'au gothique.

D'ailleurs l'architecture se montra moins gothique en France qu'en Angleterre. L'œuvre entreprise fut plutôt, chez nous, une œuvre de réhabilitation, de réparation, de préparation. On restaura, on sauva les églises dont les écrits de Caumont, de Vitet, de Viollet-le-Duc avaient célébré la beauté longtemps méconnue ; mais les églises que l'on construisait n'osaient point risquer l'ogive et on en demeurait aux colonnes et au fronton.

Cependant la sculpture, rebelle au pittoresque qui allait révolutionner la peinture, restait sur le terrain classique, ferme, pure et sereine, représentée par des artistes chez qui le talent est déjà plus que du talent, affleure le génie ; c'est peut-être le nombre qui nuit. Ils sont une dizaine : isolez chacun d'eux et vous vous étonnez du relief qu'il prend, vous vous dites qu'en d'autres temps, d'autres ont acheté la gloire à meilleur compte, ont plus de renom et moins de mérite.

Nous avons eu à nommer la plupart d'entre ceux-là, dans le chapitre consacré à l'époque de l'Empire. En fait ils continuent la tradition et sont l'école de David après David. On est obligé de tasser ainsi les noms autour de certaines dates prises pour jalons : 1789 ne finit que loin sous la Restauration et 1830 commence bien avant 1830. Il n'est guère que Chaudet, Roland et Clodion, le Clodion attardé, inspiré de l'idéal de 1750 — qui meurent avec l'Empire. Canova vit jusqu'en 1822, Bosio jusqu'en 1845 et Thorwaldsen jusqu'en 1844. Bosio figure encore au Salon de 1845 (statue de *Jeune Indienne*). Il y a là des confrontations de dates intéressantes. Les statuaires dits de l'Empire se rapprochent de nous et la vraie date du romantisme s'éloigne. Au Salon de 1824, où Bosio expose son *Henri IV enfant*, sont les *Massacres de Scio* par Delacroix, la *Jeanne d'Arc* de Delaroche, trois tableaux par Ingres (*Henri IV avec ses enfants*, *Vœu de Louis XIII*), le *Christ sur la croix* par Prud'hon, l'*Odalisque* d'Horace Vernet,

En fait, quatre sculpteurs par leurs tendances voulues ou naturelles, inégaux de valeur les uns aux regards des autres et parfois chacun au

regard de lui-même, se font une place à part, « datent » vraiment, représentent 1830, — David d'Angers, Préault, Etex, Duseigneur.

David d'Angers (1789-1856), élève de Roland et de Canova, remporta le grand prix de sculpture en 1811, avec un beau bas-relief, bien composé, la *Mort d'Epaminondas*, au Musée d'Angers, où une salle est consacrée aux œuvres données par l'artiste à sa ville natale. David d'Angers a employé les ressources d'un talent très divers et d'une fécondité sans exemple à célébrer les gloires de la France, dans ses médaillons fameux, dans ses bustes, dans ses statues, dans les monuments. Il était digne de sculpter le *Bas-relief du tympan du Panthéon;* son œuvre même est un Panthéon où la France tient la première place. On sent dans sa manière un idéal très large, très grand, variable selon le sujet : cette largeur de conception il la devait à l'ouverture de son esprit, très avide d'idées généreuses. Il cherche le caractère : il dégage dans l'individualité le type, en ce qu'il a d'expressif d'une idée générale, — moyen terme heureux qui est le but de l'art. Ses études fortes empêchèrent heureusement que la facilité ne dégénérât en négligence. Son *Condé* (1817), jetant dans les lignes ennemies son bâton de commandement, est d'une fière allure comme le *Philopœmen*, blessé, non vaincu, défiant la douleur.

Préault (1810-1879), fidèle à l'enseignement de son maître David d'Angers, restera dans le style à un rang inférieur, — avec une recherche de statuaire monumentale de plein air, un peu fruste et gourmée, violente et boursouflée, comme dans le *Gaulois* du Pont d'Iéna. — Etex (1808-1888), plus ferme, voit grand lui aussi. Ses deux groupes, la *Paix* et la *Résistance* (face Ouest de l'Arc de triomphe) sont un peu du colossal à froid.

C'est que l'Arc de triomphe, c'est le *Départ*, c'est Rude. La masse de l'édifice s'élevait. Qu'étaient-ce que les arcs de triomphe de Rome, qu'était-ce que la porte Saint-Denis et la porte Saint-Martin ? On faisait plus grand que Rome, plus grand que Louis XIV. On met trente ans à cette apothéose de la gloire militaire où, parmi les bas-reliefs et sous les Renommées, s'inscrivent les noms de 158 victoires et de 751 héros vainqueurs. Dix millions y sont dépensés. Les architectes succèdent aux architectes. Et quand la tâche est finie, quand le portique grandiose s'élève plus haut que le double de l'arc Constantin, quand Cortot, quand

Pradier, quand Etex y ont travaillé, tout s'efface devant le groupe inoubliable, sublime : c'est Rude qui triomphe dans l'Arc de triomphe. Le colosse s'amoindrit presque à n'être que le support de l'œuvre magistrale, de cette pierre brute où l'esprit a fait passer le souffle de la Patrie en marche. Si l'histoire de l'Art n'avait qu'une seule page pour le XIXe siècle, cette page porterait le nom de Rude [1]. On ne peut pas dire que Rude soit romantique : du romantisme il n'a rien. Duseigneur (1808-1866), dans les sujets religieux (statues et bas-relief) et dans les statues de personnages du Moyen Age, est peut-être le plus romantique de tous par une recherche de la simplicité naïve.

Ramey fils (1796-1852), élève de son père Claude Ramey, est énergique dans *Thésée* et le *Minotaure*. L'*Improvisateur* (1839) de Duret et surtout son *Danseur napolitain* (1833) sont populaires. La grâce souriante dans Duret (1804-1865) se mêle de langueur chez le genevois Pradier (1786-1852). Pradier n'a pas la sobriété de l'antique dont il veut se rapprocher. Il vise à la pureté classique et s'arrête souvent au style de Canova. La *Toilette d'Atalante* (1850) et *Sapho* (1852) sont ses œuvres les plus célèbres [2].

C'est surtout à la peinture que l'on songe, quand on parle de l'école de 1830. Nous verrons même que le paysage, tout en datant du même temps, dans sa compréhension moderne, légitime et définitive, n'a obéi que dans une certaine mesure à ce qu'on entend par le goût romantique.

On peut partager en trois groupes les noms : l'attaque, la résistance et le juste milieu entre les adversaires.

Communément on place Ingres en tête du bataillon des classiques opposé à celui des novateurs commandés par Delacroix. Cela n'est point tout à fait juste. C'est à Ingres que passa le commandement quand les

[1] Rude (1784-1855), génie varié, est l'homme de la grâce dans le *Mercure* (1834) et dans le *Pêcheur napolitain* (1832). Sa *Jeanne d'Arc* et sa tête de *Christ* sont d'un profond sentiment religieux.

[2] Le *Spartacus* (1827, au Louvre, autrefois aux Tuileries) sauve le nom de Foyatier (1793-1863), auteur de la *Jeanne d'Arc* équestre d'Orléans (1855).

C'est surtout dans le petit bronze que triomphera le romantisme, — moyen âge ou Renaissance. Justement c'est l'époque de la vogue de Susse qui édite les statuettes au style du jour en même temps qu'il est l'éditeur de Dantan jeune (1800-1869), l'original sculpteur caricaturiste qui croque curieusement les célébrités d'alors.



Fig. 8. — Horace Vernet : Judith.

autres chefs eurent disparu ; mais le peintre fut accueilli d'abord comme quelqu'un qui cherchait sa voie en dehors de la tradition.

Ingres (1780-1867), de 1802 à 1819, n'exposa guère que des portraits. Au Salon de 1819 parut son *Odalisque couchée*. Cette odalisque, « que la chaleur du jour invite à quitter ses vêtements » (dit un critique d'alors), ne valut que de mauvais compliments à son auteur dont « on blâme le désir de se montrer original à quelque prix que ce soit ». On protesta contre la belle place donnée à une œuvre peu digne. Le sujet était oriental et, loin d'y chercher la violence de la couleur chaude, Ingres témoignait déjà de cet amour des tonalités claires, légères, aériennes, qui, quoi qu'on puisse penser et dire, font de lui un successeur, un héritier des primitifs. Il eut une ambition analogue à celle d'Overbeck ; ce n'est point par là qu'il est classique (en prenant le mot au sens étroit), ce n'est point par cette couleur naïve ; c'est par la sûreté du dessin. Il y a comme une contradiction entre les deux sensations que donne, chez lui, l'union rare, imprévue d'une ligne ferme, d'un contour savant et de ces colorations qui nous rappellent la jeunesse, le temps des précurseurs. Les contemporains ne s'y trompèrent point comme on l'a fait depuis et c'est là l'originalité, la personnalité, la singularité presque qui marque et distingue l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Ingres peint « clair », peint en plein air : ses modelés, ses ombres sont éclairés et chauffés de lumière diffuse : ses chairs sont imprégnées, pétries de clarté sinon de soleil. Par là il est le plus actuel, le plus moderne parmi ceux de la génération d'alors, plus actuel que Delacroix. Son *Vœu de Louis XIII*, sa *Vierge à l'hostie*, son *Saint Symphorien* (à Autun), son *Œdipe*, sa *Source*, son *Roger délivrant Angélique* sont dans cette note, — ses portraits mêmes. Il compose simplement les ensembles, les groupes, les attitudes, les plis. Mais, ce par quoi il se détache et s'éloigne de ce qu'on appelle le modernisme, c'est la science extraordinaire, la probité fidèle et véridique de son impeccable dessin. Le portrait de *Bertin l'aîné* (1833), avec le naturel de la pose, l'expression fine et forte du visage, est une merveille.

Le *Saint Symphorien conduit au martyre* parut au Salon de 1834. Depuis neuf ans, l'œuvre était annoncée comme celle d'un novateur, comme « la preuve » de l'esthétique dont se réclamait Ingres. Le tableau ne fut pas bien reçu par la critique classique, qui, en 1824, n'avait pas

été plus cruelle pour les *Massacres de Scio* par Delacroix. C'est à partir de 1834 que les deux noms furent opposés, Ingres et Delacroix, mais comme les noms des deux chefs de deux écoles s'écartant de la tradition.

Le groupe classique « pur » ou du moins ceux qui à cette époque représentaient la tradition de l'école française de David, c'étaient moins les élèves de Gros [1] que les élèves de Picot [2] et Picot lui-même.

Picot (1786-1868), dont le *Raphaël et la Fornarina*, l'*Amour et Psyché*



Fig. 9. — Delaroche : Les Enfants d'Édouard.

furent populaires, mérite mieux que la petite place qu'on lui accorde dans les histoires de l'art. Lui et J.-B. Regnault, avec lequel il offre de grandes analogies, sont méconnus : ils le doivent peut-être à ce qu'ils se sont peu faits les « illustrateurs » de leur temps et se sont surtout consacrés à l'allégorie et à la mythologie. Picot a pourtant laissé de beaux portraits ; mais son chef-d'œuvre est l'*Amour et Psyché*, qui charma ses contemporains et est comparable aux plus gracieuses compositions de Girodet [3].

[1] Paul Delaroche, Court, Bonington, Huet, Bellangé, Roqueplan.

[2] Picot aura pour élève Pils (1815-1875), peintre de valeur, auteur du *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise* (1849) et de nombreuses toiles militaires à Versailles (*Sébastopol*, 1855 ; la *Bataille de l'Alma*, 1861). Pils a eu une grande influence par son enseignement : presque toute la génération de 1850 a passé par son atelier.

[3] De Picot, *plafond* allégorique au Louvre et *toiles* à Versailles.

Classiques encore : Lethière (1760-1832) qui compose bien les masses mais dessine mal les personnages (*Junius Brutus*, *Virginia*) ; Schnetz (1787-1870), dans ses tableaux militaires (Versailles) et ses tableaux religieux (mais un peu romantique dans ses sujets d'ermites et brigands de l'Italie d'alors) ; Couder (1789-1873), mythologie et histoire ; Hersent (1777-1860) dont le *Louis XVI distribuant des aumônes* (Versailles), le *Daphnis et Chloé*, le *Gustave Wasa* (brûlé, conservé par la gravure du célèbre Henriquel-Dupont) sont populaires ainsi que les portraits ; Heim (1787-1865), auteur de beaux portraits et de la *Distribution des récompenses* au Salon de 1824 (Louvre), toile où il a groupé les portraits de toutes les célébrités du temps ; Abel de Pujol (1785-1861), fécond, prolixe, non sans valeur (fresques de Saint-Sulpice, *de Harlay* à Versailles, les *Grisailles* de la Bourse) qui, dans ses innombrables toiles et fresques religieuses fait montre de toutes les qualités acquises, talent de professeur ; Blondel (1781-1853) qui décore le Louvre, la Bourse, Fontainebleau, des églises innombrables, et dont l'*Homère mendiant* et la *Bataille de Bouvines* sont les morceaux les plus connus ; Sigalon (1790-1837) que révéla la *Jeune Courtisane* (Louvre) en 1822 et qui a copié le *Jugement dernier* de Michel-Ange (copie à l'École des Beaux-Arts) ; Cogniet (1794-1880) qui débute par l'énergique *Métabus* (1817) et dont de nombreuses toiles sont popularisées par la gravure (*le Tintoret peignant sa fille morte*, son chef-d'œuvre, est d'une touche plus nourrie, d'une conception plus pittoresque) ; Charles Meynier (1768-1832) représenté au Louvre par un plafond et, à Versailles, par l'*Entrée de Napoléon à Berlin;* Caminade (1783-1862), fécond peintre de portraits et de sujets religieux.

Delacroix (1798-1863) sort et devait sortir de l'atelier de Guérin. Il est le chef de l'école romantique par le choix des sujets et surtout par la recherche du pittoresque. Nul n'est moins absent de son œuvre : il interprète la réalité en la violentant en vue de l'effet et cet effet qu'il a pour but est la couleur et tout ce qui peut le plus contribuer à donner à la couleur sa force, son intensité. On peut être coloriste par l'amour des grandes franchises de tons qui ne délaissent rien, font voir tout en un éclat de magnificence décorative un peu théâtrale : c'est ainsi que Véronèse l'a été, c'est un peu ainsi que Delacroix l'est à son tour. On peut être coloriste par la subordination de toutes les colorations et de toutes les lumières

à une coloration dominante et à une lumière qui unifie, harmonise, masse : c'est ainsi que Rembrandt fut coloriste et c'est un peu la manière de Delacroix. D'abord il aime la couleur pour elle-même : il place dans un tableau un léopard, peu explicable autrement, pour faire une belle tache, pour faire « chanter » une belle couleur. La découverte récente des lois des complémentaires montre scientifiquement que les juxtapositions rai-



Fig. 10. — Delaroche : Assassinat du duc de Guise.

sonnées aboutissent à des sensations plus fortes : l'artiste met à profit cette ressource nouvelle. Les sujets qui peuvent prêter le plus à ces richesses sont ceux qu'il affectionne : l'Orient l'inspire, les Turcs, le Maroc, Alger. Dans cette importance donnée aux accessoires, il pouvait tuer l'âme, la vie. Il anime, il bouscule tout cela de la fougue d'un mouvement furieux. Ses fauves bondissants, ses chevaux cabrés sont d'une allure superbe. Le mouvement dans le tableau est si violent qu'il semble qu'il emporte tout dans la mêlée, couleurs et dessin. L'école classique avait vu dans l'œuvre d'art un signe, un ensemble de signes où tout convergeait à l'expression de l'idée et de l'esprit : de là l'importance de la « tête », du visage où se concentrait le drame, — le visage qui, avec sa cinquantaine de muscles, « exprimait » plus, mieux, d'une façon plus nuancée que le

corps, que le costume, que les accessoires muets et les fonds indifférents. Chez Delacroix, les visages sont presque nuls, souvent vulgaires ; les yeux sont parfois muets ; mais l'action est partout répandue, une sorte d'action collective, une action de masse qui, en élevant la chose au rang de la personne, veut compenser le ravalement de la personne au rang de chose. On a reproché à Delacroix cette vulgarité insignifiante des visages, cette laideur qui semble voulue, ces draperies lourdes, cette incorrection de lignes, ces défectuosités de dessin. La vérité est que Delacroix ne dessine que le mouvement, la « direction » de ce mouvement sans s'inquiéter de la forme au repos. Il est un tempérament, une nature. On l'a exalté jusqu'à l'apothéose : l'art n'est tout entier dans personne. Les défauts de Delacroix furent peut-être une condition de ses qualités. L'art contemporain se réclame de lui, mais plus en théorie et en affirmation qu'en réalité et en pratique [1].

L'enseignement de Guérin, l'influence de Géricault ou du moins une analogie avec lui, sont visibles dans Delacroix ; mais, parmi les hommes de la génération, qui a subi son influence? Le paysagiste Diaz [2], Devéria [3], et un peu Couture [4].

Ingres se continua dans son élève Hippolyte Flandrin (1809-1864), éminent portraitiste et le plus grand peintre religieux du XIXe siècle. Nul n'a porté plus haut le style de la peinture monumentale religieuse. Et par là il est supérieur à son maître qui sent encore la manière, qui a

[1] *Dante et Virgile* (1822) ; *Massacres de Scio* (1824) ; *Marino Faliero* (1827) ; *Mort de Sardanapale*; la *Liberté* (1831) ; l'*Evêque de Liège* (1831) ; *Bataille de Nancy* (1834) ; *Femmes d'Alger* (1834) ; *Taillebourg* (1837) ; *Médée* (1838) ; *Prise de Constantinople* (1841), la *Barque de Don Juan* (1841) ; *Noces juives* (1841) ; *Lion* (1848) ; les *Convulsionnaires de Tanger* ; le *Plafond de la Galerie d'Apollon* au Louvre, *Coupole de la Bibliothèque* du Sénat, plafond du Palais-Bourbon.

[2] Diaz de la Pena (1808-1876) mêle d'orientalisme les sujets les plus divers. Coloriste de valeur, c'est surtout dans le paysage avec quelques figures qu'il montre l'originalité extraordinaire d'un talent heurté, violent, exubérant, désordonné.

[3] Eugène Devéria (1805-1865) est représenté au Louvre par la *Naissance de Henri IV* (salon de 1827). — Son frère Jacques Devéria (1800-1857), peintre religieux, est surtout renommé comme aquarelliste et lithographe.

[4] Couture (1815-1879), dans son *Fauconnier*, dans son *Enfant prodigue* (1841), dans ses *Romains de la décadence* (1847), ordonnance bien, avec une couleur grasse, nourrie, ocreuse ; il cherche la vigueur dans les pâtes et reste pâteux, avec des tonalités épaisses.

une simplicité parfois un peu voulue, une simplicité dont a conscience celui qui est simple. Flandrin, lui, a eu le don de la sérénité : il est comme beau d'une beauté inconsciente et cette beauté sans sourire est le sublime même dans ses merveilleuses peintures à l'encaustique à Saint-Germain-des-Prés.



Fig. 11. — Decamps : L'École turque.

Entre Delacroix et Ingres, se plaçait un groupe important, très personnel, tout en semblant emprunter aux deux styles rivaux, personnel en cela même, car le goût n'est qu'une retenue, le sens délicat de la mesure, du point au-delà duquel est le trop. On a comparé l'idéal de ces peintres à celui du poète Casimir Delavigne qui, au même temps, prit position entre les classiques et les romantiques. Les caractéristiques du groupe sont en effet un peu les mêmes ; elles consistent en une science raffinée de composition : on devine que chaque tableau est construit d'une construction raisonnée, nourrie, documentée. Chacun des personnages y « dit », y exprime ce que l'artiste a jugé qu'il avait à dire. Il ne s'agit

plus de généralité, de symbolisme. C'est le fait concret ou plutôt ce qu'il y a de pittoresque dans le fait, — c'est l'anecdote expressive, significative, typique où se résume ce qui précède et ce qui suit, c'est le moment précis où est la péripétie. Ce ne sont point là tableaux à plaire au vulgaire et à l'ignorant, nous voulons dire à l'illettré : il y faut tout un acquis dans le déchiffrement. L'art y est historique, mais il ne suffit point à lui-même : il y faut un commentaire, long, minutieux comme le tableau et donnant l'explication de chaque chose, refaisant pas à pas le chemin fait par l'artiste quand il a composé son œuvre. Historique ? disions-nous. Biographique plutôt, l'illustration des seconds plans de l'histoire, — des Mémoires, — le pittoresque de l'action. Ajoutez à cela le pittoresque du milieu rendu, du costume restitué, des accessoires vrais, — tout l'appareil du roman historique d'alors, quelque chose qui correspondait aux tendances de l'esprit public, fouillait les archives, les descriptions, les collections, s'amusait de ce Moyen Age et de cette Renaissance en vogue, redisait l'histoire nationale. Par là ce groupe fut de son temps ; il en fut aussi en se faisant l'écho des victoires du jour, fut orientaliste en étant algérien et reçut l'influence des coloristes par l'habile emploi de la lumière

C'est naturellement chez ceux que l'Orient attirait qu'il semble que l'on doive retrouver le plus de ce qu'il y a chez Delacroix et c'est là peut-être qu'on saisit mieux la différence.

L'orientalisme remontait loin. Un peu avant 1800 il avait régné avec les mamelucks de l'Égypte. Les mamelucks donnaient une place au cheval. Carle Vernet avait donné dans le mameluck. Son fils Horace Vernet (1789-1863), qui a hérité de la passion du cheval, expose en 1819 un *Massacre de Mamelucks*. Les événements de Grèce, Navarin, Botzaris, c'était la Grèce, c'était aussi un peu l'Orient. Et puis Byron ne s'en était-il point mêlé, n'était-il point mort à Missolonghi ? Union de classique et de romantisme ! Vient l'expédition d'Algérie ; le dey capitule le 5 juillet 1830. L'Orient est à nos portes sous les espèces de l'Arabe : un autre orientalisme naît, l'orientalisme patriotique, troupier, le pantalon rouge et le burnous, la fantasia, le cheval, le joli cheval aimé, sauvage et fin. Horace Vernet, dessinateur savant, coloriste un peu froid, instruit et plaît sans émouvoir. Il compose et ordonnance ses sujets comme

de grands faits divers, parfois éparpille l'attention, promène l'intérêt comme dans la *Prise de la Smalah* (Versailles) qu'on divise aisément en douze épisodes, douze tableaux. Et pourtant l'effet reste considérable : ce quelque chose non pas de vulgaire, mais de peu lyrique fait que le peintre est mieux compris de la foule à qui il parle, sans trop l'arracher à ses habitudes de pensée et d'imagination. Vernet a exprimé la guerre comme



Fig. 12. — A. Scheffer : Les Femmes souliotes.

on la comprenait et concevait de son temps, il a rendu la sensation commune : il a dû à ce don peu ordinaire une popularité qui est proche de la gloire [1]. Militaire, il fut sentimental, mais non lyrique ; ce sentimentalisme lui avait dicté le *Soldat laboureur*, le *Grenadier de Waterloo*, le *Cheval du trompette*, le *Chien du régiment*. Son orientalisme parut hardi, nous semble sage : son Orient est l'Algérie (*Arabes écoutant une histoire*) ;

[1] *Valmy, Jemmapes, Pont d'Arcole, Mort de Poniatowski, Barrière de Clichy, Montmirail, Constantine,* l'*Isly* sont les principaux tableaux militaires avec l'immense prise de la *Smalah*. Les portraits de Vernet sont de belles pages (*Portrait du comte de Castellane,* du *frère Philippe,* etc.).

l'Algérie est aussi sa Palestine (*Rébecca à la fontaine*, *Judith*, si belles, mais si peu juives).

L'Orient, un Orient plus vrai, apparaît, éclate, chaud et clair, dans les œuvres de Decamps (1803-1860) avec ses Turcs, Smyrne, la Syrie, la sortie de l'*Ecole turque* (1842). La *Chasse au héron* (1833), la *Défaite des Cimbres* (1834), des aquarelles, des dessins, des études d'animaux, des paysages, cette série amusante des singes représentés dans toutes les professions humaines, montrent les faces multiples de l'artiste. Fromentin (1820-1876) est plus fin, plus teinté de poésie dans ses vues des régions arabes, les rues, les effets du soir, les douars, les chasseurs, les caravanes, les campements (Louvre), les bivouacs, le Sahara.

La *Prise de la Smalah* et la *Bataille de Fontenoy*, par H. Vernet, sont les tableaux les plus regardés au palais de Versailles. La fondation du Musée historique, créé très heureusement par Louis-Philippe après la restauration du château en 1832, peut être considérée comme l'origine de notre école de peinture militaire. Sans doute il y avait eu des peintres de batailles depuis van der Meulen, mais, par le fait de tableaux contemporains ou du moins par le fait d'une entreprise d'ensemble, il se créa une émulation surchauffée et l'école de 1830 présente presque tous ses grands noms dans les galeries du palais de Louis XIV. Nombre de ces toiles sont devenues populaires [1] et méritent de l'être par le talent de la composition, par une sincérité de plus en plus grande dans le rendu du « soldat » qui, d'abord unité négligeable, y prend de plus en plus l'importance due, passe au rang de personnage principal dans les tableaux moins « figés » dans la raideur officielle.

Bien que Paul Delaroche figure parmi nos peintres militaires et ait

[1] Signol (1804-1892), *Prédication de la deuxième croisade*; A. Scheffer (1795-1858), *Tolbiac* ; Steuben (1788-1856), *Poitiers* ; Ziégler (1804-1856), *Louis XIV* ; Heim (1787-1865), *Rocroy* ; Alaux (1786-1864), *Valenciennes* ; Hersent (1777-1860), *Aumônes de Louis XVI*; Couder (1790-1873), *Ouverture des Etats généraux*; Cogniet (1794-1881), les *Volontaires de* 1792; Muller (1815-1892), l'*Appel des Condamnés*; Bouchot (1800-1842), le *18 brumaire* ; Meynier (1768-1832), *Napoléon à Berlin*; Bellangé (1800-1866), *Wagram*, *Fleurus* ; Lami (1800-1890), *Wattignies*; P. Delaroche (1797-1856), *Prise du Trocadéro*; Mauzaisse (1784-1844), *Fleurus*; l'*Alma* de Pils (1815-1875), la *prise du Mamelon vert* par Protais (1826-1890), *Solférino*, *Malakoff* par Yvon (1817-1893). Les dates montrent le lien, la série, qui nous amène aux contemporains. Il y a là des noms sur lesquels nous reviendrons.

exposé la *Prise du Trocadéro*, le *Passage des Alpes par Charlemagne*, le *Passage des Alpes par Bonaparte*, il est plus célèbre comme peintre d'histoire, mais de l'histoire pittoresque, anecdotique, dramatique, tragique même. Ses innombrables toiles n'ont pas épuisé la richesse d'une imagination qui ne se répète point, varie aisément la composition, le point de vue, les fonds, l'effet, les attitudes ; il n'y a de commun et de constant



Fig. 13. — Léopold Robert : Les Moissonneurs.

que la science du dessin, la conscience du procédé, une préférence pour les situations où l'angoisse de l'impression ressentie se complique et se complète par le sentimentalisme de la sympathie éprouvée pour le ou les personnages principaux, — qu'il s'agisse de *Cinq Mars et de Thou* conduits au supplice en barque par Richelieu (salon de 1831), des *Enfants d'Edouard* (1831), de *Cromvell* ouvrant le cercueil de Charles Ier, du supplice de *Jane Gray* (1834), de l'*Assassinat du duc de Guise* (1835, à Chantilly), de *Strafford marchand au supplice* (1837), de *Moïse exposé sur le Nil*, de la *Martyre chrétienne*, le ou les personnages principaux sont malheureux d'un malheur immérité. C'est là la note particulière et aussi ce fait très notable, cette preuve de grande force, que Delaroche n'achète

point notre sympathie au prix d'exagération dans le rendu des ennemis ou des bourreaux de l'innocente victime. Richelieu reste Richelieu, Cromwell est lui-même, les bourreaux n'ont point de laideur de circonstance ; les spadassins de Henri III semblent même ménagés ainsi que le roi. C'est de cette discrétion, de cette retenue du peintre que viennent la force et la nature pénétrante de l'émotion qu'il nous fait ressentir. Delaroche fut aussi un portraitiste renommé (portrait de *M. Guizot*).

Le célèbre *Hémicycle de l'école des Beaux-Arts*, avec ses 75 personnages plus grands que nature, représente l'histoire de l'art à toutes les époques : Delaroche avait le droit de s'y placer lui-même, puisqu'il a réuni ces deux dons remarquables d'émouvoir le cœur de la foule et de plaire aux hommes de doctrine par la pureté de son style.

Ary Scheffer (1795-1858) est d'un romantisme sage, un peu germanique d'esprit. S'il aborda le genre militaire, s'il a laissé des portraits estimés, il semble qu'il soit plus dans sa sphère en interprétant les légendes allemandes (*Faust et Marguerite au jardin*, *Marguerite à l'église*, *Mignon aspirant au ciel*, *le Roi de Thulé*). Dans le genre religieux, *Saint Augustin et sainte Monique*, le *Baiser de Judas* portent sa marque, cette mélancolie rêveuse, ce voile de tristesse pessimiste qu'on retrouve dans la *Vision des Ombres de Françoise de Rimini et de Paolo*, exposée par lui en 1835.

Léopold Robert (1794-1835) lui aussi est une figure à part : il parle de l'Italie où il vit et qu'on oublie alors, de l'Italie populaire, chaude et lumineuse, avec ses *Moissonneurs* des marais Pontins, ses *Pèlerins de la Madone de l'Arc*, ses paysans, ses pêcheurs, ses ermites, ses brigands[1].

Le mouvement d'art de 1830 en son esprit particulier a des origines lointaines et des conséquences qui se continuent. De là, ces noms contemporains de nous et que nous avons dû citer avant leur heure. Le paysage, nous le démontrerons, s'émancipa justement en se dégageant de tout romantisme : son histoire nous occupera dans l'étude de l'art actuel.

[1] Léopold Robert est Suisse, comme Calame (1817-1864) qui peint les *Ruines de Pestum*, des *Vues du Tyrol* ; comme Diday (1812-1877) plus fidèle aux sites du pays; comme Gleyre (1807-1874), esprit doux et rêveur, auteur des *Illusions perdues*. La Suisse avait produit l'illustre sculpteur Pradier.

L'Art Contemporain.

L'époque actuelle nous fait assister à ce spectacle curieux d'un art à la fois très attaché à l'heure présente (et par là très particulier) et très dégagé de toute frontière, cosmopolite (et par là général).

On est, on veut être, on met sa gloire à être « moderne » ; on exprime l'actualité passagère avec le sentiment fugace du moment. L'art tient du journal, « renseigné, informé ». Nul outrage ne vaut les épithètes de rococo, de vieillot. Cette acuité de sujet, de sensation, de sentiment, a son ragoût, sans doute ; mais il s'ensuit que le tableau vieux de dix ans semble centenaire et on pense avec tristesse que ces « modernités », qui luttent de légèreté avec les modes éphémères, sont exposées au sort de ces modes mêmes, — merveilles pendant une saison et ridicules la saison suivante. L'art, qui a voulu instruire et émouvoir, doit-il chercher à plaire de la plus futile façon, chercher à attirer le regard de l'homme pressé qui passe, descendre au rôle d'amuseur ?

En même temps que particulier par son amour de l'actuel, l'art se fait général par le cosmopolitisme. On peut dire que, dès l'école de David, la division par écoles selon les nationalités disparaît presque.

Les artistes montrent leurs œuvres et leurs personnes aux quatre coins du monde. On figure aux Salons de Londres, de Munich, de Berlin, de partout. Les catalogues font penser à la tour de Babel. Les Expositions internationales contribuent à ce cosmopolitisme de l'art : les œuvres n'y voisinent pas sans influer les unes sur les autres. De là suit qu'il s'établit une sorte de moyenne et que, en fait, les Salons des diverses villes de

l'Europe ne diffèrent point très sensiblement par les tendances qui y sont représentées.

D'autre part, les foyers d'art ont quelque chose de cosmopolite. Paris compte une foule de peintres étrangers. La vie de l'artiste s'est en outre métamorphosée. A l'isolement pauvre du « rapin » d'antan, aux « colonies » d'art, réunions fécondes, foyers surchauffés, a succédé la vie mondaine : l'artiste, mêlé au courant, cherche dans l'art plus un moyen de fortune qu'un but. Les artistes, vivant plus entre eux, plus indépendants, restaient plus personnels. L'élite qui s'occupait d'art est remplacée par la foule, dispensatrice de gloire et de fortune. On « arrivait » en courtisant Louis XIV, on arrive en flattant la foule. On parle à cette foule de ce qui l'intéresse, dans la mesure et la manière où cela l'intéresse. Dépêchez-vous ! ce qui l'émeut aujourd'hui ne la touchera plus demain.

Cette influence de la foule et du milieu, il ne faut pourtant point l'outrer. Cela est si vrai, que la sculpture demeurée si grande, si belle, est l'objet de la négligence du public, à qui la statuaire dit peu de chose et qui déserte les salles des Salons où règnent le plâtre, le marbre et le bronze. N'était l'État Mécène qui, par un respect de tradition, entretient la sculpture, il ne resterait à cette dernière que le buste et quelquefois le tombeau.

Le cosmopolitisme d'esprit règne dans le domaine même de l'art, où non seulement les genres empiètent les uns sur les autres et rompent les barrières d'autrefois, mais encore on ne tient plus compte de l'expression propre à chaque matière et à chaque procédé. Certains peignent à l'huile des tableaux qui semblent des pastels, voire des fusains. Ailleurs un sujet de tableau devient une statue.

Les novateurs se rattachent à l'école de Delacroix. De Delacroix vient Courbet, puis Manet, d'où naît l'impressionnisme : le dessin y est de plus en plus sacrifié, la ligne n'est plus qu'une résultante confuse ; la couleur elle-même exagère à ce point la relativité, l'influence des juxtapositions que toute chose a toutes les couleurs sauf la sienne propre.

Courbet (1819-1878), qui parut si hardi, semble timide auprès de ceux qui ont suivi. Nature peu équilibrée, il érige en dogme ses négligences lâchées, gouaille l'idéal, s'approche de la caricature dans son *Enterrement*

à Ornans et laisse de beaux portraits. L'année qui précède sa mort, un nouveau mot est lancé, « l'*impressionnisme* » : l'art ne cherche plus à plaire, à émouvoir, il est la notation fugace de l'impression toute relative, impression qui n'est justiciable d'aucune loi générale, impression qui est ce qu'elle est, — un éclair de sensation où ne se perçoivent que des



Fig. 1. — Courbet : Les Demoiselles des bords de la Seine.

« *taches* » colorées en mouvement. Cette impression que rend le pinceau doit donner, non la vue de l'objet représenté, mais l'impression de cet objet. De là l'indépendance effrénée de la forme et l'aspect grignoté ou maçonné des toiles aux tons déconcertants qui d'un certain point de vue « doivent » se fondre, s'harmoniser et donner l'impression. Degas, le spécialiste des *Danseuses*, a saisi de jolis effets d'éclairage, dans ce monde idéal du théâtre, artificiel, « dénaturé ». L'influence de l'impressionnisme sur la peinture a été considérable : il a proclamé la liberté de la « *touche* ». Dans les temps précédents, le procédé avait été uniforme ou à peu près : on sentait, sous les diversités, comme une grammaire et une syntaxe apprises et acceptées de tous.

L'impressionnisme remplace, pour ainsi dire, la phrase régulièrement construite et complète, par une phrase incomplète, télégraphique, où ne figurent plus que les syllabes et les mots principaux séparés par des absences, des omissions à remplir, et où chacun des mots précise son sens par les mots qui l'encadrent. C'est moins que la phrase sans verbe. En



Fig. 2. — Manet : Le Bon Bock.

somme, il importerait peu, si l'on démontrait par le fait que l'on aboutit par ce procédé à des effets que, sans ce procédé, on ne saurait produire.

Entre Courbet et l'impressionnisme se place Manet que nous distinguons de l'impressionnisme même et qui, bien qu'il serve de transition entre Courbet et les novateurs, est encore plus loin du premier que des autres.

Manet (1833-1883) dans ses toiles déconcertantes où la couleur crie violente, folle (le *Déjeuner sur l'herbe*, 1863 ; le *Bar*, 1882), s'apaise parfois un peu (le *Bon Bock*, 1873) : il cherche la sensation du plein air, de la couleur devenue une lumière colorée, quelque chose qui serait la car-

nation vivante, transparente un peu et pénétrée, non plus plaquée de clarté. Ce n'est en somme qu'un retour aux primitifs, une protestation contre le jour d'atelier, en même temps qu'une révolte contre la tyrannie



Fig. 3. — Puvis de Chavannes : L'Enfance de sainte Geneviève (Panthéon).

du trait (contradiction ici avec les primitifs). Il est remarquable que cette preférence pour le plein air ait le plus souvent coïncidé avec une confusion de plans et l'insuffisance de la perspective aérienne[1].

[1] Ce sont là résurrections et non pas nouveautés. Le XVII[e] siècle même n'a pas ignoré tout cela. Dans la conférence que, en 1669, Bourdon fit à l'Académie de pein-

Une curieuse hésitation entre la doctrine nouvelle et la précision des préraphaélites anglais se rencontre dans les œuvres de Bastien-Lepage (1848-1885). Gustave Moreau (1826-1898) s'inspire des seconds, reste précieux, orfévré, tout en gemmes et en pierreries, cherche le fin du fin (l'*Orphée*) dans une sensation de byzantinisme apocalyptique, — l'âme humaine amaigrie de pessimisme sous l'appareil flamboyant d'un luxe d'accessoires.

Ces visées philosophiques, l'interprétation symbolique des mythes, l'histoire de l'humanité, la peinture mêlant l'abstrait au concret, refaisant une « légende des siècles », rivalisant avec l'épopée dans ce qu'elle a de plus haut, tout cela c'est l'idéal de Chenavard (1808-1895), qui avait conçu le projet d'une vaste histoire de la Civilisation pour le Panthéon[1] et de Puvis de Chavannes (1824-1898), auteur de la *Sainte Geneviève* et de grands panneaux décoratifs dont les pâleurs de tons conventionnels s'harmonisent avec l'architecture de pierre[2].

Si l'on excepte Chenavard, ce sont tous novateurs que nous avons nommés. Sans doute plusieurs, parmi ceux qui vont nous occuper, sont parfois flottants, mais la généralité de leurs œuvres les rattache à la tradition classique. Le classement est difficile. Beaucoup d'entre eux ont abordé les genres les plus divers ; la note dominante semble que c'est au point de vue de ce qu'on appelle proprement « le genre » qu'ils ont traité la religion, l'histoire, l'allégorie même.

Les tableaux religieux sont nombreux aux Salons annuels. Les *Pèlerins d'Emmaüs*, les *Cènes* abondent, les *triptyques* ne sont point rares ; mais

ture sur la lumière, on trouve des considérations sur l'éclairage du plein air aux diverses heures du jour et, dans une discussion qui eut lieu l'année suivante, on protestait contre la rigueur de la ligne, du trait « qui, au contraire, doit se perdre et se noyer par l'opposition des ombres ou des couleurs, en telle sorte qu'il n'y ait rien de profilé ».

[1] Chenavard, plus dessinateur que coloriste ou plutôt coloriste d'une couleur voulue, dans sa *Divina tragœdia* et dans les sujets qu'il exposa en 1853 et 1855, donne l'idée d'une conception analogue à celle de Cornélius.

[2] Puvis de Chavannes, moins dessinateur, procède par grandes simplifications dans la note des fresques. Une action simple se passe dans un milieu sans date, sans lieu précis. Malgré sa renommée, il reste sans influence sur ses admirateurs, qui ne le suivent point. Ses œuvres sont, outre la *Sainte Geneviève* du Panthéon, les *décorations* de la Sorbonne, d'Amiens, de Marseille, de Poitiers, de Rouen.

presque partout on sent que la recherche d'un effet d'éclairage a été le but, en même temps qu'un anachronisme volontaire, l'intervention de personnages contemporains[1], comme si on était naïf en imitant les naïfs



Fig. 4. — Henri Regnault : Le maréchal Prim.

et comme si la naïveté voulue était la naïveté. Le *Baiser de Judas* est à citer, œuvre dramatique et forte d'Hébert[2]. Merson, doux, parfois mièvre,

[1] La *frise* remarquable, de J. Blanc, au Panthéon, montre, dans le costume de saints personnages, toutes les célébrités du Paris actuel.

[2] Hébert (né en 1817) est l'auteur de la *Mal'aria* 1850, (d'une poétique tristesse), des jolies *Cervarolles* (1859) et de nombreux portraits.

hésite entre le modernisme et les primitifs; le *Repos en Egypte* reste son œuvre maîtresse.

La mythologie conserve ses fidèles, épris de carnations et de belles nudités. C'est Cabanel (1824-1889) qui, avec un peu moins de force, rappelle son maître Picot, par son dessin élégant et sûr, par une sensation

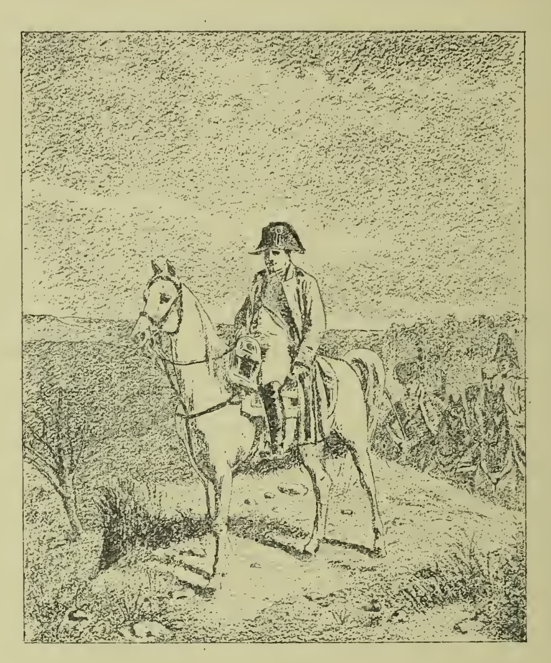


Fig. 5. — Meissonier : 1814 [1].

de grâce (moins naïve encore), plus « mondaine »[2]. Baudry (1828-1886), d'une touche plus libre et moins sûre, a plus de réalisme, tombe parfois dans des attitudes vulgaires (décoration de l'Opéra, les *Muses*). Ses visages de femmes ont parfois quelque chose de masculin[3]. Henner (né en 1829) dans ses *Nymphes*, dans ses *Baigneuses*, *Eglogues* ou *Idylles*, dans ses toiles religieuses (*Christ mort*), a son dessin à lui, ses contours fuyants, ses inachèvements habiles, ses semblants de négligence ; il a

[1] Reproduction autorisée par MM. Arthur Tooth et Sons.

[2] *Naissance de Vénus* (1863), *Paradis perdu* (1867), *Enfance de saint Louis* (Panthéon). Dans d'autres genres, *Thamar*, l'allégorie des *Mois* (brûlés avec l'Hôtel de Ville) et de nombreux portraits.

[3] Ses toiles célèbres sont : la *Fortune et le jeune enfant* (1857), la *Toilette de Vénus* (1859), *Charlotte Corday* (1861), la *Perle et la vague* (1863). *Portraits*.

ses couleurs, ses roux violents, incendiés, mais aussi ses modelés merveilleux se jouant en ombres transparentes sur des carnations d'ivoire. Le *plafond de l'Opéra* restera la meilleure œuvre de Lenepveu (1819-1898) élève de Picot, comme Henner, comme Cabanel, comme Bouguereau (né en 1825) qui, dans la *Naissance de Vénus*, dans sa *Sainte Cécile*, dans sa belle *Vierge consolatrice*, prouve, dans un style pourtant plus mou que



Fig. 6. — Théodore Rousseau : Le Soir.

celui de Cabanel, qu'il méritait d'être, avec ce dernier, pris pour cible par les novateurs.

Le groupe des coloristes, dans lequel nous aurions dû ranger Henner, cite Carolus Duran (né en 1837) ami des belles couleurs franches et vives, dans le sens d'une santé un peu truquée pourtant, quelque chose comme un parisianisme qui se naturaliserait vénitien, avec les virtuosités de pinceau dans les splendeurs des étoffes chatoyantes, mais moins de pensée, moins de profondeur. A côté de ce style coloriste, large, se placent les coloristes papillotants, juxtaposant de petites touches légères, gaies, aimables, une sensation de pluie de pétales, — l'école ou du moins la manière de l'espagnol Fortuny (1839-1874), dont l'influence fut

considérable et symptomatique, transportant le style dans le procédé matériel.

Tous ceux-là sont des amis des grandes lumières, de la peinture claire; ils vont même jusqu'à transporter le « plein air » dans des intérieurs où il n'est plus justifié. Ce n'est plus la lumière chaude venue du ciel d'Orient. L'orientalisme est un peu déserté. Son dernier champion, Henri Regnault (1843-1871) mort à 28 ans sur le champ de bataille, était un artiste merveilleusement doué, coloriste puissant dans l'*Exécution sous les rois maures*, dans *Salomé*, dans le *Maréchal Prim*. Benjamin Constant (né en 1845) a renoncé à la belle place qu'il s'était faite déjà dans un genre où tout semblait devoir le retenir (*Mahomet* II, 1876, *Hérodiade*, 1881).

L'esprit public est ailleurs; deux préoccupations l'envahissent qui correspondent aux deux faits dominants, — la guerre de 70 et l'ascension des classes ouvrières, force collective aveugle et menaçante.

La peinture militaire d'abord tout aux princes, aux royaux personnages dirigeant, du haut de quelque monticule, les opérations lointaines et les masses de soldats indistincts, était devenue plus populaire sous Napoléon, — puis, peu à peu, le troupier avait pris une importance plus grande dans les toiles d'Horace Vernet et de Bellangé (1806-1866). Le mouvement se continue en ce sens avec Pils (1815-1875) dans son *Passage de la Bérésina* (1848), la *Tranchée devant Sébastopol* (1855), *l'Alma* (1861), — avec Protais (1826-1890), qui en fait son genre exclusif, célèbre avec le pinceau les *batailles* de Crimée et d'Italie et donne la principale place au simple soldat dans ses deux pendants vulgarisés par la gravure, le *Matin avant l'attaque* (1863), le *Soir après le combat* (1863). Le même esprit, dans un facture plus nourrie, plus solide, inspire Yvon (1817-1893), qui abandonne le portrait, le genre religieux et l'allégorie, pour peindre le *Premier Consul* et la *Retraite de Russie*, puis les batailles du jour, les divers épisodes de *Malakoff*, la *Prise de la tour* (1857), la *Gorge*, la *Courtine* (1859), puis *Solférino* (1861), puis *Magenta* (1863). Sa *Charge de Reichshoffen* (1875) nous amène à la guerre franco-allemande et à ses peintres attitrés, pourrait-on dire, Alphonse de Neuville et Detaille.

Neuville (1835-1885), vigoureux, gras et large, dans un style mouvementé, avait déjà abordé les sujets militaires dans ses toiles (*Sébas-*

topol, 1859, 1861 ; *Magenta* 1864) ; mais c'est la guerre de 70, la guerre présente, saisie sur le fait, qui en fit le grand peintre du *Bourget* (1872), du *Porteur de dépêches* (1881) et surtout des *Dernières cartouches* (1873), tableau poignant, tout le drame sanglant du désespoir avec le soldat



Fig. 7. — Corot : Paysage d'Artois.

debout attendant la mort, les mains aux poches, le fusil à terre brisé. Detaille (né en 1848), plus précis, plus minutieux, talent plus descriptif, dessinateur extraordinaire, n'a pas la fougue un peu lâchée de Neuville, mais cette précision arrive à être sans sécheresse, cette minutie n'émiette pas l'unité d'impression ; bien que chaque détail, chaque personnage soit un tableau, tout cela se masse grâce à l'habileté de la composition. Documentaire et pittoresque, Detaille est le peintre de la *Charge de Mossbronn* (1874), du *Régiment qui passe* (1875), de *Champigny* (1879), de la *Distribution des drapeaux* (1881) et surtout du *Rêve* (1888) avec la

ligne fuyante des faisceaux, les soldats endormis pêle-mêle sur la terre, les yeux fermés, l'âme ouverte aux espérances triomphales, aux caresses des victoires promises, tandis que là-haut, dans le ciel d'une nuit qui va finir, passe le cortège des gloires de la Patrie.

Meissonier (1815-1891) a été le maître de Detaille, qui tient de lui cette érudition de pinceau, ce secret de tout dire sans nuire à l'impression d'ensemble. Resté à l'écart du mouvement contemporain, Meissonier rappelle la manière de certains des meilleurs parmi les Hollandais, mais il n'est point leur égal pour la science des lumières vivantes. Il semble parfois que l'air manque dans ses toiles et que son interposition n'y tempère point l'acuité de la ligne et du ton. Œil prodigieux, Meissonier voit tout, rend tout, hommes et choses, sans sacrifice, sans omission. Peu d'artistes ont, de leur vivant, joui d'une pareille renommée. Il n'est venu que sur le tard au genre militaire, il a d'abord traité les scènes de genre surtout dans les milieux du XVIIIe siècle[1]. Ici et là, il témoigne de la même exactitude, de la même conscience, — s'acheminant vers le but à petit pas mesurés et l'atteignant. On peut dire qu'il a possédé comme personne Napoléon et le cheval.

Même dans ses plus grandes envolées, Meissonier fait de l'histoire anecdotique : il semble qu'il n'en puisse aller autrement de la peinture et qu'elle soit impuissante (sauf par l'allégorie) à sortir du fait concret déterminé, choisi comme moment typique et caractéristique. Il s'y peut pourtant mêler quelque chose qui, sans être l'allégorie, agrandisse l'impression, jette dans le tout une manière de dignité. La précision véridique, qui met sous nos yeux les grandes choses d'autrefois comme si elle nous en faisait les contemporains, les témoins, les spectateurs, n'est pas tout, parce que nous ne pouvons nous dégager de nous-mêmes, que notre œil date et que, par cela même que nous ne sommes pas du temps, cette fidélité du rendu des accessoires nous amuse, nous distrait, et que nous dépensons sur eux une attention qu'un contemporain n'y eût point portée. De cette largeur désirable nous trouvons l'esprit dans J.-P. Laurens (né en 1838), élève de Cogniet et de l'exquis dessinateur Bida (1813-1895).

[1] Le *Liseur* (1840), la *Partie d'échecs* (1841), la *Rixe* (1855), les *Joueurs de boules* (1855), *Solférino* (1864), *Campagne de France* (1864), *Lecture chez Diderot* (1867), *Cuirassiers* (1878), le *Portrait du sergent*, le *Peintre d'enseigne, 1814*, etc.

L'*Excommunication* (1875), l'*Interdit* (1875), la *Mort de Marceau* (1877), les *Emmurés* (1879), sont de belles toiles historiques dans une note dramatique émouvante.

La peinture militaire nous a mené à l'histoire ; nous voilà obligé de revenir sur nos pas. Cette seconde moitié du siècle a magnifié le



Fig. 8. — Millet : Glaneuses.

travail manuel. L'Ouvrier est le roi du jour, roi qui a ses courtisans comme Louis XIV a eu les siens, roi qui a ses peintres. En Allemagne, Menzel abandonne Frédéric II qui lui fournissait ses sujets favoris et celèbre l'*Usine*. Selon le mot de G. Boulanger [1], la casquette a succédé au casque : l'influence littéraire du naturalisme y ajoute ou plutôt la littérature subit la même influence. La rue, l'atelier, le chantier, le cabaret aussi, sont les milieux. Parfois le peintre est séduit par la poésie farouche de la grande force aveugle et anonyme : de là, en 1882, la *Grève*,

[1] Gustave Boulanger (1824-1888), peintre remarquable, élève de P. Delaroche et auteur de la *Promenade à Pompéi* et des *Esclaves à vendre*.

par Roll (né en 1847). Par contre, la niaiserie latente sera saisie dans la spirituelle *Salle Graffard* (1884), par Jean Béraud.

Le portrait est le plus cultivé des genres et on y retrouve nombre des artistes que nous avons nommés. La première place est celle de Bonnat (né en 1833) qui a consacré son talent solide, ferme, nourri, à la galerie des grands hommes de nos jours : *Thiers*, *Victor Hugo*, le *Cardinal Lavigerie*. J. Lefebvre (né en 1834) se montre moins robuste, mais pénétrant, dans une manière qui a quelque chose de l'aristocratie fatiguée qui inspire Van Dyck ; ailleurs il témoigne d'une grâce fine, à demi naïve et adolescente, qui domine dans ses *Nymphes*, sa *Diane*, — grâce parfois violemment sensuelle dans la *Femme couchée* et un peu sèche dans la *Vérité*[1].

Le paysage s'est cru romantique au moment où il a cessé de l'être. Au paysage historique avait succédé le vrai paysage romantique, mais dans le sens vrai. Ce paysage romantique (il y en a un de Watelet, qui porte cette désignation) était un paysage « construit », composé d'éléments pris partout, modifiés, remaniés, réunis en un tout destiné à faire naître l'impression d'un beau site, bien pittoresque. Le jour où on a senti les beautés de la nature, on a demandé à l'art le « souvenir », le « portrait » de ce qu'on aimait. L'Italie avait inspiré Claude Lorrain et le Poussin : on alla moins loin, on ne chercha plus l'idéal lointain. Paul Huet (1803-1869) comprit et exprima ce charme des choses proches et des sites familiers. Rousseau et Corot suivirent. Théodore Rousseau (1812-1867) voit, à travers une atmosphère pure et lavée, la netteté des ramures, des masses où se jouent les effets du soleil : il chante le poème de la forêt (de Fontainebleau) sur la lisière, dans les futaies, les avenues, les bouquets d'arbres. A travers la buée matinale qui monte ou la brume crépusculaire qui descend, les verdures un peu confuses prennent des aspects de rêve dans les toiles de Corot (1796-1875). Toute une école de paysagistes se lève, avec Chintreuil (1815-1873) aux perspectives lumineuses, avec Daubigny (1817-1878), Français (1814-1899) et Harpignies (né en 1819). Les troupeaux vivent dans les tableaux de Troyon (1810-1865) et sous le pinceau de son rival Brascassat (1804-1867). On ne peut voir la charrue éventrer la terre en mottes brunes sans penser au

[1] Le danois Kroyer est l'auteur de beaux portraits dans une note grasse et saine.

Labourage Nivernais (1849) de Rosa Bonheur (1822-1899). Cette grandeur de la vie rustique, sa simplicité auguste, l'union du semeur avec la plaine ensemencée, l'âme du paysan, plus fruste, plus près de l'âme des choses, confondue presque avec elles, tout cela émane de l'œuvre de François Millet (1814-1875), se retrouve jusque dans sa touche grasse un peu gourde (les *Glaneuses*, 1857 ; l'*Angelus*, 1867).

Cette poésie sereine des champs, plus raffinée, plus attristée aussi, a son chantre en Jules Breton (né en 1827). Dans sa *Bénédiction des Blés*, dans ses *Glaneuses*, il n'y a plus cette sorte d'inconscience naïve de

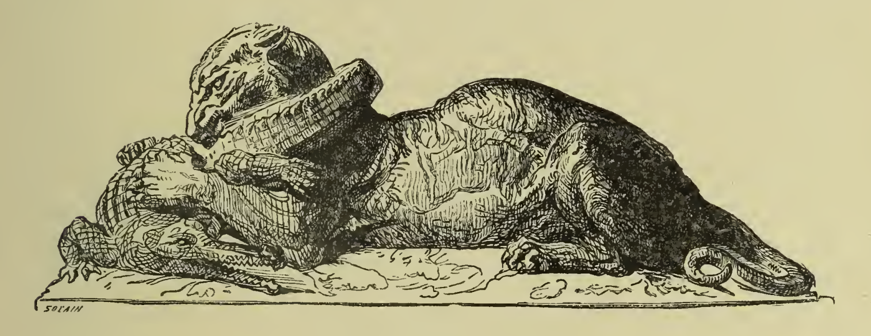


Fig. 9. — Barye : Tigre.

Millet : ce n'est plus là l'art paysan, le nivellement de l'être rudimentaire avec le sol où il vit, c'est un relèvement de la chose et de l'homme, la chose devenant une personne : c'est un peu moins Pierre Dupont ; c'est un peu plus Virgile [1].

C'est plus haut que nous aurions dû parler de Gérôme (né en 1824). Peintre et sculpteur, il nous servira de transition. Son importance et sa valeur peuvent se mesurer au nombre de ses tableaux demeurés populaires, sans recherche de popularité par la nature du sujet, le *Combat de coqs* (1847), le *Siècle d'Auguste* (1855), *Ave Cæsar* (1859), le *roi Candaule* (1859), *Phryné devant l'Aréopage* (1861), les *Deux Augures* (1861), *Louis XIV et Molière* (1863), *Cléopâtre* (1866), l'*Éminence grise* (1874). En ces dernières années, le grand artiste s'est tourné vers la statuaire polychrome ; après une *Bellone*, violente restitution de la chryséléphan-

[1] Entre l'idéal de Millet et celui de Breton, se place le sculpteur Baffier qui fait passer jusque dans l'art décoratif cette sorte de santé paysanne qui est sa note particulière dans la statuaire.

tine, il a, dans une note plus mesurée et dans le domaine plus congru du petit bronze à allure décorative, exposé de très savoureuses figurines.

Ces tentatives d'union de la peinture et de la sculpture, renouveau de ce qu'on croit avoir été la sculpture grecque, se sont manifestées de plusieurs façons. La restitution de la *Minerve de Phidias* en chryséléphantine, par Simart(1806-1857) pour le duc de Luynes, exposée en 1855 et actuellement au château de Dampierre, suscita plus de brochures que d'imitateurs : elle est le plus curieux mais non le plus beau des travaux de Simart (*Bas-reliefs* du tombeau de Napoléon et décoration du Nouveau Louvre). Clésinger (1814-1883), outre des œuvres remarquables, sa *Femme piquée par un serpent* (1847), sa *Liberté* (1848), sa *Pieta* (1852), son *Taureau romain, sa Cornélie* (1861), a exposé, en 1869, une *Cléopâtre* polychrome qui fit grand bruit. L'Orient, les sujets où l'accessoire, le clinquant même, tiennent une grande place, semblent plus propres à la polychromie qui tue la vie psychique de l'être représenté. Le contemporain européen y serait peu supportable, malgré les essais actuels d'un artiste très original, Ringel.

Mais ce n'est pas seulement par la statue peinte que la sculpture se rapproche de la peinture : elle se fait « picturale » par la recherche d'un style et d'effets qui semblent hors de son domaine. Les novateurs se réclament de Michel-Ange (dont la force est faite de science) et des florentins antérieurs au XVIe siècle. La nouvelle école se fait impressionniste, exagère les creux et les saillies, cherche à rendre le fort plus fort en rendant le faible plus faible, aboutit à une anatomie de convention, anatomie modifiée selon l'impression à donner. Sous ombre de réalisme, c'est le triomphe de l'artificiel ; le but est le « caractère » non point typique et général, mais le caractère momentané, occasionnel, poussé jusqu'à l'outrance dans la mêlée des contrastes violentés. Le *Saint Jean* (1880) de Rodin (né en 1840) est l'œuvre où s'incarne la doctrine nouvelle, — qui, si l'on y réfléchit, justifierait l'horrible mécanicien de la statue d'*Alexandre Dumas* par Gustave Doré [1].

Avec Carpeaux (1827-1875) domine un idéal de mouvement poussé

[1] Gustave Doré (1833-1883) n'est ni là, ni dans sa peinture, il est dans ses dessins merveilleux de vigueur et de mouvement, dans un style gras et violent.

aux limites extrêmes dans la *Danse* de la façade de l'Opéra. A ce mouvement se mêle une sensation de grâce particulière comme un héritage de Duret, son maître : peu de statues savent sourire comme celles de Carpeaux (*Jeune pêcheur*, 1859 ; *Pêcheur napolitain*, 1863 ; *Rieurs et rieuses ; Flore et les Amours* du pavillon de Flore). Le mouvement est la caractéristique de Falguière (1831-1900), un des sculpteurs dont le style est le plus reconnaissable, malgré la variété des genres abordés. Son *Vainqueur au combat de coqs*, sa *Diane*, sa *Nymphe chasseresse* posée sur un pied dans une allure de course, sont populaires ; le réalisme s'y tempère d'une science remarquable qui fait oublier ce qu'il a de déplacé dans ces déesses. Le *Cardinal Lavigerie* est une belle et noble figure, une œuvre qui date.



Fig. 10. — Carpeaux : Tympan du pavillon de Flore.

Le style classique, classique sans servitude, se continue dans l'école française, modifié seulement par le tempérament propre de l'artiste, à égale distance du poncif vide et de l'amusette, du bibelot [1].

Les grands noms sont nombreux. Le lien avec la statuaire de l'Empire est étroit. La démarcation est malaisée dans la continuité de la tradition. La plupart ont donné leur plein effort entre 1830 et 1850, mais

[1] L'Italie de Canova a ses grands noms dans ce siècle, mais l'élite seule conserve à l'art sa dignité. Après Canova, une réaction se fit dans le sens du naturel avec Bartolini (1777-1850), Pampaloni (mort en 1849) et Ténérani (1799-1870), ce dernier élève de Thorwaldsen et auteur d'une *Psyché*. Bartolini (auteur d'un *Tombeau* à Lausanne), vécut en France, comme Marochetti (1805-1867) plus tard fixé en Angleterre (*Richard Cœur de Lion*, à Londres). Raggi (1791-1862) a été naturalisé français. De ce mouvement sortent Fedi (auteur de *Polyxène*), Finelli (1780-1854) auteur de l'*Amour au papillon*, Giovanni Dupré (1817-1882), avec son *Abel* et sa *Pieta*, Vela, auteur du beau *Napoléon mourant*, Monteverde auteur du *Jenner*, Magni (*David* et *Socrate*, mort en 1877), Barzaghi (jolie *Phryné*), Monti (1818-1881) auteur de l'*Alexandre domptant Bucéphale*, Tantardini († 1879, *Moïse*, *Faust et Marguerite*) Fraccaroli, (1808-1882), auteur du Monument de *Victor Emmanuel*, Bergozoli auteur du beau groupe *Amours des anges*. A citer le grand sculpteur danois Jérichau (1816-1883) auteur du groupe *Hercule et Hébé*.

n'ont pas tout dit. Rude meurt en 1855, David d'Angers en 1856, Pradier en 1862, Foyatier en 1863, Duret en 1865. Jouffroy (1806-1882), l'auteur de la *Jeune fille confiant un secret à Vénus* du Salon de 1839, expose encore en 1877 un *Saint Bernard* et meurt contemporain : il laisse de nombreux bustes, des statues allégoriques et, comme élèves, Louis Barrias (né en 1841), auteur du *Bernard Palissy*, du *Mozart enfant*, du *Monument de la Défense*, des *Premières funérailles*, — Mercié (né en 1845), auteur du *David avant le combat*, *David vainqueur*, *Gloria Victis*, — et Falguière dont nous avons déjà parlé. David d'Angers n'est point reconnaissable dans le style de ses disciples, Cavelier (1814-1894) d'une calme robustesse dans la *Vérité*, — Aimé Millet (1816-1891), fait de douceur et de sérénité dans son *Ariane* et les figures allégoriques du Comptoir d'escompte. Déjà les titres des œuvres suffisent à réveiller dans l'imagination la vision immédiate. Les *Gracques*, le *Mariage romain*, *Anacréon*, le *Faucheur*, ici la grâce grecque, là la gravité romaine, c'est Guillaume (né en 1822), la belle probité d'un art dédaigneux des habiletés et des sourires à la foule. L'*enfance de Bacchus*, c'est Perraud (1819-1877) ; l'*Arlequin*, c'est l'œuvre spirituelle de Saint-Marceaux. Quatre figures assises se dressent aux angles d'une tombe[1], c'est le *Courage militaire*, la *Charité*, l'*Étude* et la *Prière* par l'auteur du *Saint-Jean*, du *Chanteur florentin* et d'*Anne de Montmorency* (Chantilly), par Paul Dubois (né en 1829). Jeanne d'Arc a sollicité son rêve, il l'a vue extatique, inspirée, détachée de ce monde ; Chapu (1833-1891) la conçoit en fille des champs accroupie en une attitude de prière, plus calme encore que ne l'avait imaginée le peintre Benouville (1821-1859). Chapu, c'est aussi la *Jeunesse* pour le

[1] Le tombeau, une des origines de la statuaire, tient une grande place dans la sculpture du XIXe siècle qui en fait l'occasion d'un portrait ou d'allégories. Au cimetière Montmartre, nous retrouvons Rude (*Tombeau de Cavaignac*), Bartholdi (*Tombeau de Nefftzer*), Millet (*Baudin*). Au Père Lachaise, le beau bas-relief de la *Tombe de Raspail* par Etex, le *Michelet* et le *Baudry* (figures allégoriques) de Mercié, le *Thiers* de Chapu, le *Blanqui* couché, superbe figure de bronze, œuvre de Dalou (né en 1838), grand artiste, souple et fort, qui fait penser parfois au Sansovino (beaux bas-reliefs de la statue de la République, place de la République). Son *Triomphe de la République*, dans une note générale un peu commune, est d'une grandeur un peu vide.

Le monument de *Coligny* (représenté debout entre la Patrie et la Religion) est l'œuvre sévère de Crauk (né en 1827) à qui Paris doit la *Victoire* (square des Arts et métiers), *Omphale* et d'innombrables portraits.

monument de Regnault, c'est le gracieux *Mercure*, ce sont les figures allégoriques du monument de *Berryer* (au Palais de Justice). Frémiet (né en 1824) reprend le problème et, mêlant les deux idées de la paysanne et de la guerrière, montre la *Pucelle* à cheval et levant la bannière. Le coursier nuit à celle qu'il porte, usurpe un peu, rappelle l'animalier savant, le Frémiet du *Chien blessé*, de *Pan avec l'ours*. Un peu de Duret souriait dans Chapu, sourire mélancolique, jeunesse sérieuse : nous en retrouvons quelque chose dans son autre élève, dans Delaplanche (1836-1891), du moins dans la *Musique*, car, dans la *Vierge*, la sévérité moins adoucie est à sa place : le groupe l'*Éducation maternelle* est dans une note nouvelle, celle d'un réalisme sain. Ce qui fait la force de notre grande école de sculpture, c'est justement sa loyauté à l'égard de la nature, et aussi ce fonds traditionnel, ce patrimoine de goût et de santé intellectuelle, qui est l'esprit même de la race.



Fig. 11.
Falguière : Vainqueur au combat de coqs.

Un tel art peut être impunément réaliste ou du moins, quand il l'est, ce n'est point par impuissance et ce n'est point dans le sens prêté vulgairement au mot. En somme, il n'est plus d'art là où il n'est plus de vérité. Le réel est la condition sinon le but et dans le réel l'art a ses racines, mais non sa fleur. Ce qu'on appelle le réalisme est une « manière », une traduction, une interprétation et, il y a longtemps qu'on l'a dit : la nature n'a point de « manière ».

Ce souci de vérité n'est nulle part plus manifeste que dans la représentation des animaux. Le cheval a occupé la première place ; il inté-

ressait davantage le guerrier, était son compagnon au point que monture et cavalier se combinèrent en centaure dans l'imagination primitive. Les bas-reliefs assyriens, la frise du Parthénon, les chevaux de Marly montrent le cheval vivant ; mais les autres animaux sont la plupart du temps d'une figuration fantaisiste, sauf dans l'art assyrien et égyptien. Les tableaux offrent souvent des lions grotesques et les lions du XVIIe siècle sont des caricatures. Barye (1794-1875) a, le premier, senti et rendu l'animal, il l'a fait beau en le faisant vrai, il l'a fait réel et, on peut dire, épique en même temps : ses lions sont justement célèbres.

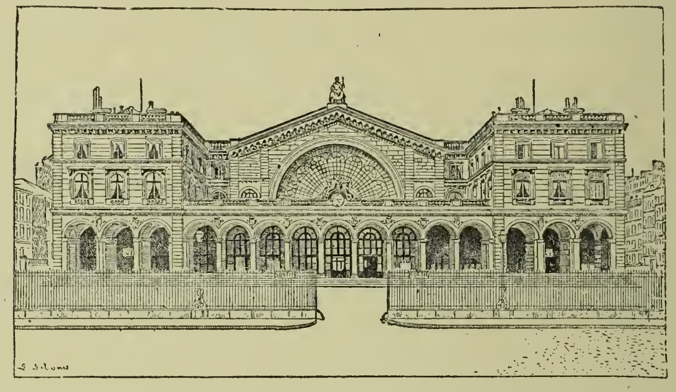


Fig. 12. — Duquesnay : Gare du chemin de fer de l'Est.

Le *Lion de Belfort*, lion colossal en bronze, par Bartholdi (né en 1834) rappelle et surpasse en valeur le *Lion de Lucerne* de Thorwaldsen. Ici c'est l'animal interprété largement dans un sens de grandeur allégorique et décorative. Le colossal est souvent l'écueil de la sculpture et c'est le colossal qui a tenté encore Bartholdi dans la *Liberté* éclairant le monde (1886, à New-York).

L'architecture contemporaine est dominée par deux caractéristiques, l'emploi du fer et la recherche de la couleur. L'emploi du fer dans la construction est le résultat de deux choses nouvelles, les expositions et les chemins de fer. C'est de la gare et du palais d'exposition que vient le métallisme architectural. Son usage est à sa place dans ces édifices qui réclament de grands espaces libres, débarrassés de la multiplicité des soutiens intérieurs : de là ces toitures gigantesques, élevées dans les airs, tout en traverses de fer enjambant le vide, unies par des tirants de fer.

La nécessité de la lumière vitra les intervalles. Le *Palais de Cristal* de l'Exposition de Londres (1851) est l'œuvre de Paxton (1802-1865), ancien jardinier-paysagiste, qui s'était fait connaître par la construction d'une grande serre vitrée au château de *Chatsworth*. On devait reprocher au mode nouveau sa ressemblance avec la serre, la cage même. Le pro-

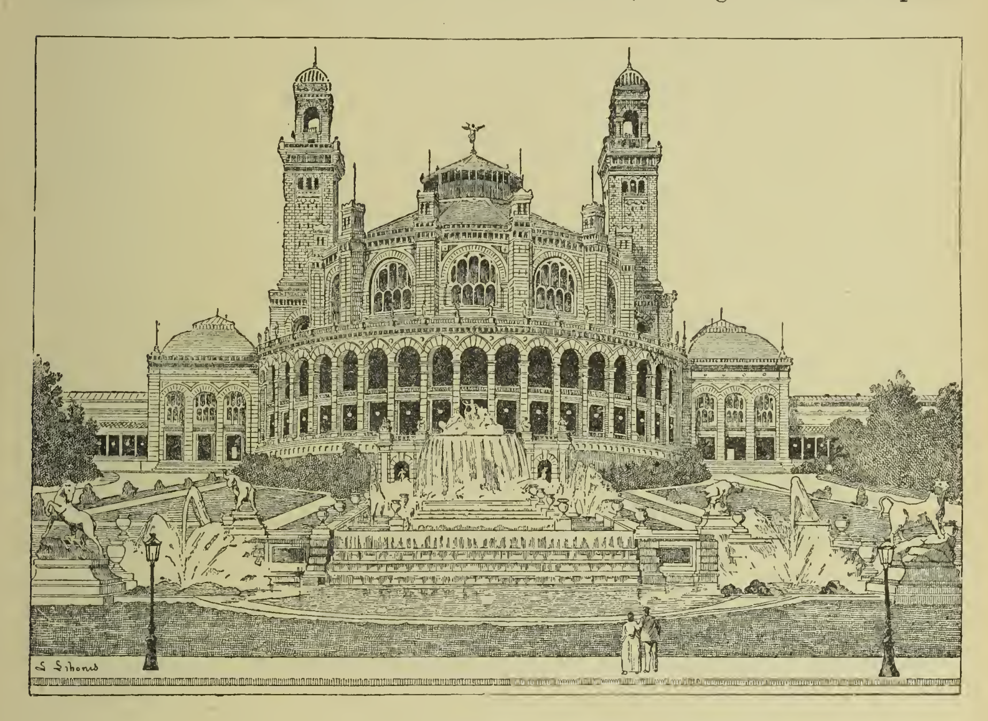


Fig. 13. — Davioud et Bourdais : Palais du Trocadéro.

cédé convenait aux gares, *Gare du Nord*, 1863, par Hittorff (1793-1867), *Gare de l'Est* par Duquesnay (1790-1849) ; il s'adapta aux *Halles*, — Halles de Paris par Victor Baltard (1805-1874) qui y eut pour collaborateur Callet (1792-1854) et construisit *Saint-Augustin* (1860-1868) dans le style romano-byzantin avec son dôme de 50 mètres de haut et de 25 mètres de diamètre. Les monuments publics ouvrent de vastes salles. Dans la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 1845, Labrouste (1801-1875) emploie largement la fonte et le fer. Des colonnes de fonte mêlent leur anachronisme au style gothique dans lequel Boileau construit *Saint-Eugène* (1855). La sensation de froideur du fer se réchauffa avec la polychromie que permet la céramique architecturale. L'édifice se colore

jusqu'à l'excès dans le *Collège Chaptal* (1866-1872), par Train ; mais la couleur est à sa place dans un palais d'Exposition qui éveille une idée de cosmopolitisme et de bigarrure (*Exposition de* 1889, travaux de Formigé). Le Palais du *Trocadéro* (1878) reste une œuvre remarquable, riche d'impression, simple de moyens, par Davioud (1823-1885) — auteur

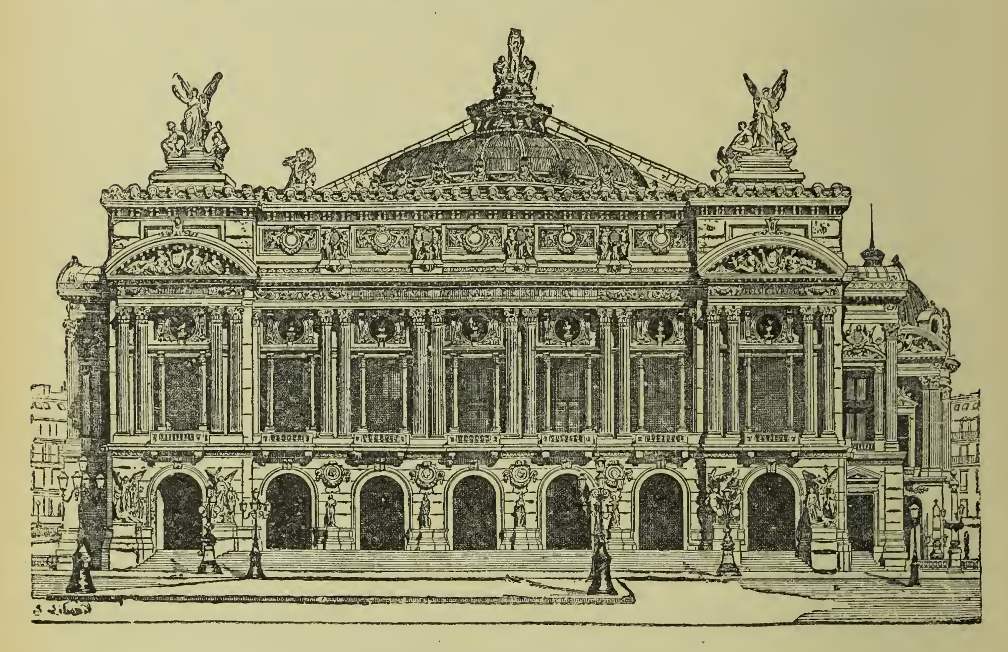


Fig. 14. — Garnier : Grand Opéra.

des deux beaux *Théâtres* de la place du Châtelet — et par Bourdais. De 1861 à 1874 s'éleva le *Grand Opéra* sur les dessins de Ch. Garnier, moins hardi que le *Théâtre de la Cour*, œuvre de Semper (1804-1879) à Dresde, mais qui, sous l'exubérance surchargée, laisse transparaître un talent personnel, notamment dans le fameux escalier.

L'église restait fidèle aux styles d'antan, ici gothique, là romane. On avait renoncé aux portiques et aux ordres païens, encore triomphants dans *Notre-Dame de Lorette*, 1823, par Lebas (1782-1867) et dans *Saint-Vincent de Paul*, (1824) par Hittorff. Paris doit *Saint-Pierre de Montrouge* et *Notre-Dame d'Auteuil* à Vaudremer, *Sainte-Clothilde* à Gau et à Ballu (1817-1885) qui, dans l'église de la *Trinité*, s'inspire de la Renaissance, idée originale qui déconcerte. C'est Ballu qui avec Deper-

thes devait reconstruire le magnifique *Hôtel de Ville*. Inachevée encore, l'église du *Sacré-Cœur*, dans le style roman, laisse sans jugement l'œuvre d'Abadie (1812-1884). A citer le *Musée Galliéra* par Ginain, l'auteur de l'*École de Médecine*, la *Bourse du Travail* (1889) par Bouvard. La génération antérieure est représentée par Bailly (*Tribunal de Commerce*) et Duc (1802-1879), façade occidentale du *Palais de justice*. L'école nouvelle élève la *Nouvelle Sorbonne* (1885-1889) œuvre de Nénot.

Le talent précieux et fin de Duban (1797-1870) mérite une place à part pour *l'École des Beaux-Arts* (1860-1862) et le très joli *Hôtel Pourtalès*, rue Tronchet. C'est de l'hôtel particulier que dérive la modification du style des maisons de rapport qui a, peu à peu, cessé d'être la superposition insignifiante d'étages peu variés. Outre le progrès des aménagements intérieurs, la maison gagna en apparence, s'agrémenta d'abord de céramiqne, de mosaïque. Le relief lui manquait ; elle le trouva dans le retour aux bow-windows, sortes de balcons fenêtres se superposant et se continuant en hauteur : c'est là ce qui a modifié et renouvelé la façade en entraînant toute sa décoration sculptée, dans une unité d'ensemble qui lui manquait[1].

L'art décoratif, après avoir vécu de l'imitation des styles antérieurs au XIXe siècle, a abouti à l' « art nouveau », a affecté le « modern style » manifesté d'abord par les complications d'originalité de mauvais goût, par l'abus des tons clairs, des céladons (surtout vert-platane) enveloppant les bois sous les vernis-laques, avec des aspects de cartonnages frêles, — meubles en accord avec la vie vaine et légère du jour. Le mobilier d'autrefois, solide d'aspect, franc de lignes, durable, avait quelque chose de la stabilité de la famille, se transmettait, continuait, plein de souvenirs. L'Angleterre, d'où vint le courant actuel, n'avait connu que le meuble confortable, mais laid, solide à l'excès : les fragilités peintes qu'elle fit triompher sont le résultat illogique de la très heureuse innovation qu'elle avait créée pour les tentures de papier ou de tissu : la flore conventionnelle et géométrisée à éléments juxtaposés,

[1] L'influence de Viollet-le-Duc (1814-1879) et le succès de sa *Restauration de Pierrefonds* ont fait dominer longtemps le gothique, mais dans le dessin du château et non de l'hôtel.

à teintes douces était à sa place sur les murs et dans les petits rideaux, surtout dans un pays privé de soleil. Cette absence de lumière explique les innombrables glaces des armoires, des buffets et des « cabinets » anglais. Ces tons clairs, pâles, lunaires, sont descendus des murs sur les tapis, absurdité qui donnait au parquet sur lequel on marche l'apparence de plafonds aériens, mode absurde qui fera rire : le vrai tapis c'est le tapis d'Orient, le tapis persan, géométrique de lignes, chaud de tons.

Le modern style aime la clarté sans éclat, la clarté mate : il a abouti à la verrerie morne et à la bijouterie triste, malgré le talent incroyable du dessin et de la composition (Gallé, Lalique). Le métal a vu l'heureuse résurrection de l'étain (Brataud). L'argenterie est demeurée à l'écart du courant. L'orfèvrerie a subi l'heureuse influence japonaise, influence atténuée en ce moment, mais qui reprendra. C'est le Japon qui a révélé la « gamme » des alliages de métaux, c'est le Japon qui a amené le renouvellement de la céramique, pâte, forme, décor. Les « flambés », ont régné pendant environ dix ans (1889-1898). La porcelaine a, à son avant-garde, la manufacture royale de Copenhague.

Mais voici venir une seconde phase du « modern » : le meuble peint cède la place au meuble de menuiserie fine, contournée, fantaisiste, où domine le bois. Il serait en outre injuste de nier ce qu'il y a d'intéressant dans la tentative de créer un appartement « pittoresque », moins rectilinéaire, moins cubique, plus varié de dispositions, d'éclairage même. Parti du bibelot et de la tenture, l'art nouveau remue déjà, et parfois avec bonheur, la tranquillité séculaire des façades.

TABLE GÉNÉRALE DES CHAPITRES
ET DES GRAVURES

TOME I

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE — ORIENT

L'ART PRÉHISTORIQUE ET LES ORIGINES

L'ART ÉGYPTIEN

L'ART EN ASSYRIE ET EN ASIE MINEURE

L'ART DANS LA PERSE ANCIENNE ET MODERNE

L'ART INDIEN

LES ARTS EN CHINE ET AU JAPON

L'ARCHITECTURE GRECQUE

LA SCULPTURE GRECQUE

L'ART ÉTRUSQUE ET ROMAIN

LA PEINTURE CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

LES ARTS DÉCORATIFS GRÉCO-ROMAINS

L'ART CHRÉTIEN AVANT LA PÉRIODE GOTHIQUE

(BYZANTIN ET ROMAN)

L'ART MUSULMAN

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

LA SCULPTURE, LA PEINTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS AU MOYEN AGE

TOME II

RENAISSANCE — ART MODERNE — ART CONTEMPORAIN

LES PRIMITIFS ITALIENS

LA RENAISSANCE ITALIENNE

LA RENAISSANCE EN FRANCE

LES ARTS DÉCORATIFS DE LA RENAISSANCE

L'ART EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE

L'ART FLAMAND

LES ARTS EN HOLLANDE

LES ARTS EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE
PENDANT LE XVII[e] SIÈCLE

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE PENDANT LE XVIIIe SIÈCLE

L'ART ANGLAIS

LES ARTS DÉCORATIFS

(XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

LES ARTS SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

L'ÉCOLE DE 1830

L'ART CONTEMPORAIN

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



